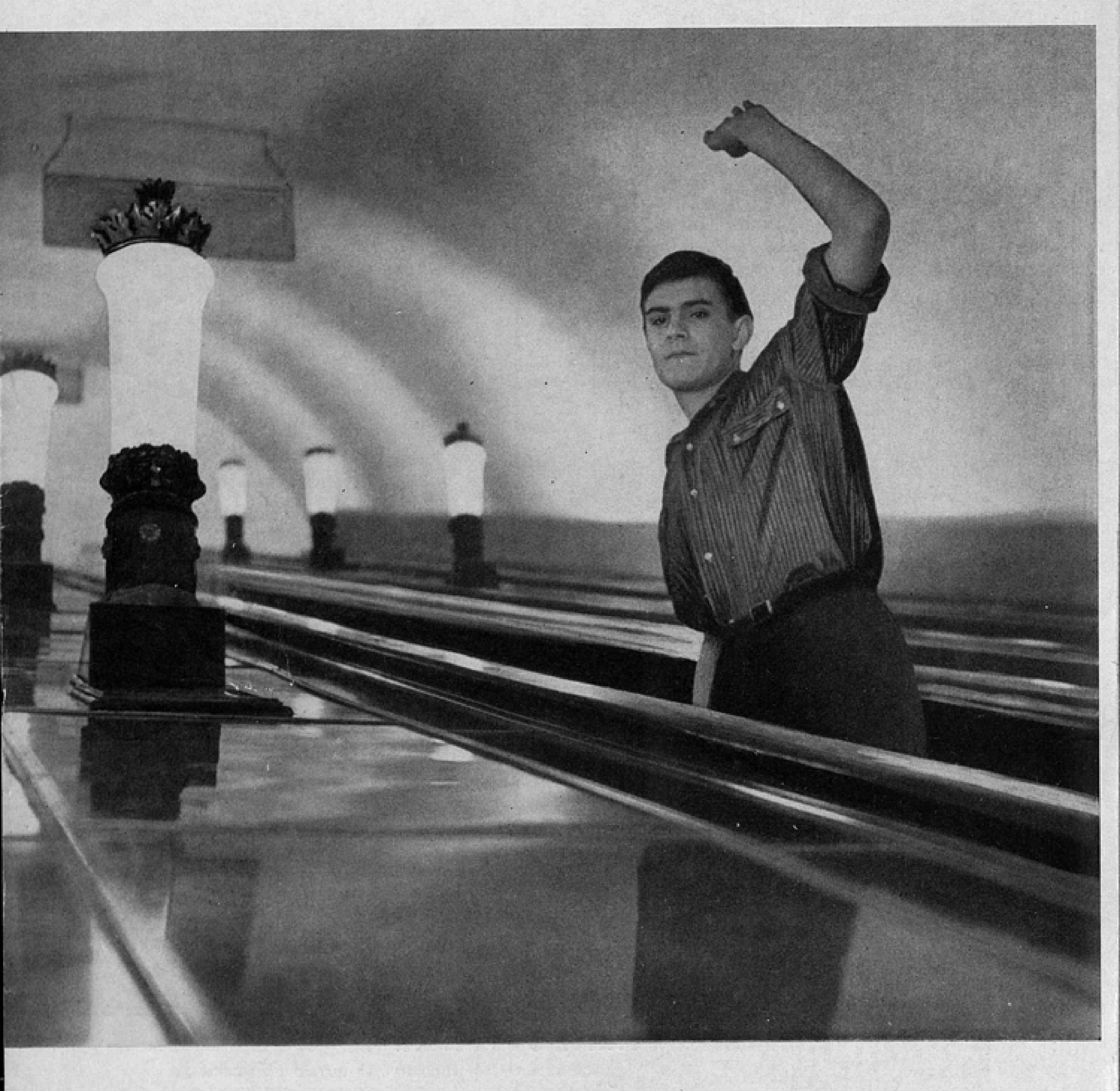
ИСКУССТВО КИНО

4

1964

В НОМЕРЕ:



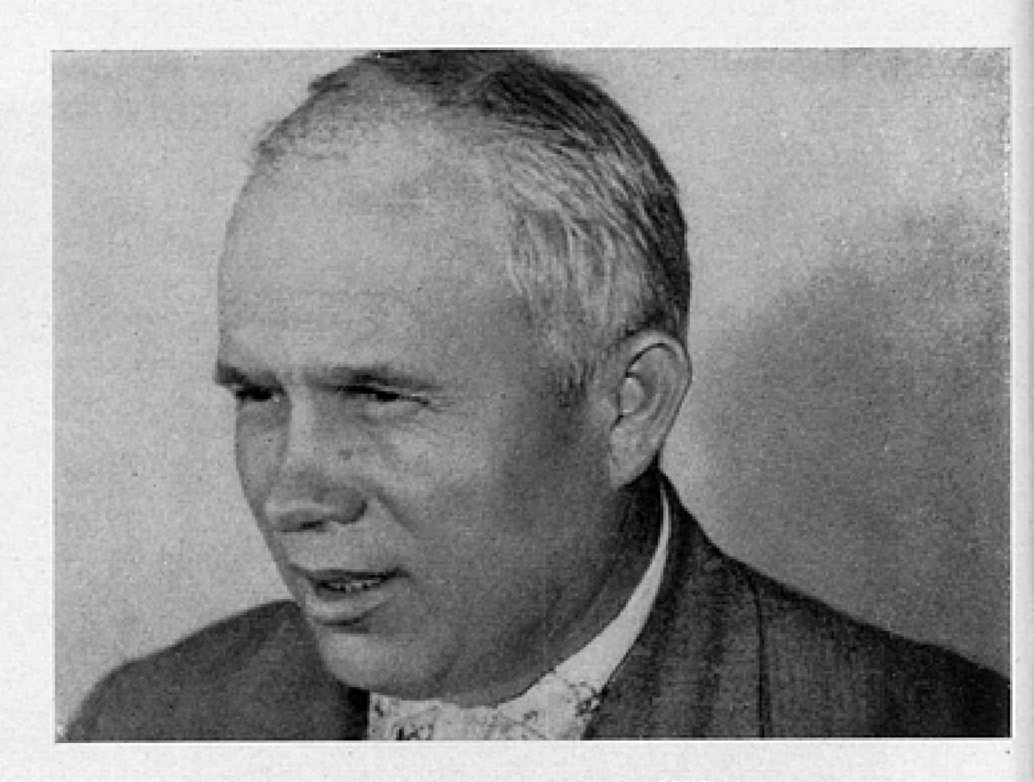
«Я ШАГАЮ ПО МОСКВЕ». Н. Михалков — Коля

Содержание

На первой странице обложки — кадр из фильма «Синяя тетрадь». В роли В. И. Ленина — М. Кузнецов

НИКИТЕ СЕРГЕЕВИЧУ ХРУЩЕВУ 70 ЛЕТ

Н. С. Хрущев на митинге, посвященном открытию областной сельскохозяйственной выставки в Раменском. 1937



На митинге в дни пуска метро в Москве. 1935

I Украинский фронт. Беседа с ранеными солдатами. 1943

На открытии Куйбышевской ГЭС. 1958

В Индии. 1960

На встрече с деятелями литературы и искусства. 1963

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 34-й

«МЫ ГОВОРИМ — ЛЕНИН...»

Прошло почти сорок лет с того дня, когда Владимир Маяковский, выйдя на эстраду Красного зала МК РКП(б), прочитал активу московской партийной организации поэму, названную «Владимир Ильич Ленин», когда впервые прозвучали строки:

Партия и Ленин —
близнецы-братья,—
кто более матери-истории ценен?
Мы говорим — Ленин,
подразумеваем —
партия,
мы говорим —
партия,
подразумеваем —
Ленин.

И нет до сих пор более яркой, более емкой, более вдохновенной поэтической формулы, чем это идущее из сердца объяснение того, кем был и есть для партии, для народа Ленин.

«Мы говорим — Ленин» — и перед мысленным взором встает героический, славный путь созданной им Коммунистической партии, возглавившей Великий Октябрь, построившей первое в мире Советское государство, уверенно ведущей наш народ к коммунизму.

«Мы говорим — Ленин» — и перед нами встает облик не только неутомимого практика революции, проведшего большевистскую партию сквозь тяжкие и бессмертные годы подполья, возглавившего штаб пролетарской революции, ставшего у штурвала молодого Советского государства, но и вдохновенного теоретика, убежденнейшего диалектика, чьи труды, чей революционный метод познания и переделки действительности стали могучим оружием для современников и потомков.

Впервые публикуемый ответ С. Эйзенштейна на анкету газеты «Кино» «Что мне дал В. И. Ленин» (1932) является интереснейшим примером и доказательством того, как необходимо истинному

художнику глубокое знание и понимание марксистско-ленинской теории, как обогащает оно художника, помогает найти точное и верное направление при решении сложнейших проблем искусства и действительности.

«Мы говорим — Ленин» — и память подсказывает ставшую известной совсем недавно беседу только что выздоровевшего после ранения Владимира Ильича с В. Бонч-Бруевичем в 1918 году:

«Это что такое? Смотрите, что пишут в газетах... Читать стыдно. Пишут обо мне, что я такой, сякой, все преувеличивают, называют меня гением, каким-то особым человеком, а вот здесь какая-то мистика... Коллективно хотят, требуют, желают, чтобы я был здоров... Так, чего доброго, пожалуй, доберутся до молебнов за мое здоровье... И откуда это? Всю жизнь мы идейно боролись против возвеличивания личности отдельного человека, давно порешили с вопросом героев, а тут вдруг опять возвеличивание личности! Это никуда не годится. Я такой же, как и все...»

И становится понятно, почему с первых же шагов советского искусства, литературы так властно влекла к себе самых талантливых, чутких к современности мастеров слова, кисти, сцены, экрана тема: Ленин. Почему так хотелось, мечталось им воплотить на полотне, на сцене, на экране «самого земного изо всех прошедших по земле людей», бесстрашного стратега и тактика революции, кто «землю всю охватывая разом, видел то, что временем закрыто».

И вот в семью художественных фильмов об Ильиче вошел еще один — «Синяя тетрадь», — рассказывающий о жизни Ленина в Разливе. И вот документальные и научно-популярные студии страны начинают в честь пятидесятилетия Советской власти и столетия со дня рождения Владимира Ильича сложную, многогранную и бесконечно увлекательную работу по созданию киноэпопеи «Лениниана».

С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН

Что мне дал В. И. Ленин

Ответ на анкету редакции газеты «Кино»

Почти тридцать два года пролежали в архиве С. М. Эйзенштейна девять пожелтевших листов, с обеих сторон заполненных торопливыми карандашными строчками. Порядок страниц был неясен. Неоконченные фразы и пропуски говорили о черновом характере рукописи. К листам было подколото отпечатанное на бланке газеты «Кино» и датированное 7 декабря 1932 года письмо:

«Уважаемый товарищ Эйзенштейн!

Редакция газеты «Кино», подготовляя номер, посвященный годовщине со дня смерти В. И. Ленина, просит Вас не отказать принять участие в анкете на тему «Что мне дал В. И. Ленин». Просьба ответить на следующие вопросы:

1. Видели и слышали ли Вы Ленина при жизни и какое это на Вас произвело впечатление?

2. Расскажите о первом проявлении влияния на Вас и Вашу творческую работу ленинского учения.

3. Последующее углубление этого влияния.

4. Как вы пришли к выводу о необходимости серьезного изучения марксизма-ленинизма?

5. Чем обогатил Ваши творческие установки и творческую практику марксизм-ленинизм?

6. Влияние ленинского учения на Вашу конкретную продукцию.

7. Каким образом, считаете Вы, должна отобразить кинематография Ленина и его учение?

8. Расскажите еще все то интересное, что вызывает у Вас тема анкеты, если бы даже это и выходило за пределы ответов на поставленные редакцией вопросы...

Зав. критическим сектором М. БЕЛЯВСКИЙ».

И вот сейчас удалось расшифровать то, что должно было стать ответом на эту анкету. Мы не знаем, почему Эйзенштейн прервал работу над ним. Но мы знаем дальнейший путь великого режиссера — фильмы и замыслы зрелого периода его творчества. Скоро увидят свет фундаментальные исследования, написанные им в 30-е и 40-е годы. Все это — осуществление той внутренней программы поисков, которая уже прояснялась для Эйзенштейна к концу 1932 года и которую он, быть может, впервые формулировал в публикуемом ниже «Ответе на анкету газеты «Кино»:

●

[В. И. Ленина] не видел.

Желание видеть продиктовало — воспроизвести

Не воссоздать. Образ Ильича невоссоздаваем

«Портретов Ленина не видно.
Похожих не было и нет.
Века уж дорисуют, видно,
Недорисованный портрет»*.

Воспроизводим. В картине юбилея Октября — «Октябрь».

Со всем бураном нападок
талмудистов чистой киноформы и талмудистов «киноправды» документализма**;

тех, кто задет показом вождя не только в героической позе, но и [в] подпольно[м] [облике] (Ильич с подвязанной щекой и в темных очках!);

и тех, наконец, кто видел Ильича. Тех педантов, для которых [не важен] эмоцион[альный] подъем у масс [от присутствия] Ильича [на экране и которые] предпочитали терзать его облик в картине по пуговицам и деталям, не протокольно совпадающим [с документальными].

Но сквозь сети этой колючей проволоки расчет прорвался и оказался верным: Ильич воспринялся не как бытовой персонаж, а [как] символ. На обоих полюсах: и наши рядовые зрители, и зрительские массы, напр[имер], Америки в равной мере, хотя и под противоположными знаками, электризовались [от самого] наличия «бледной тени» вождя.

На большее, чем тень, мы не претендовали.

●

В те времена термин «марксизм-ленинизм» не был еще в обиходе.

Даже «диалектика» не была еще ходким термином — не только панацеей на любое затруднение теоретического порядка в лапах любого упрощенчества, как в недобром близком прошлом, но даже в авангарде [художников], дравшихся за подлинное искусство.

Для тех времен вопрос [в искусстве] исчерпывался диалектикой «вообще», не был еще отточенным и оформленным в теоретическую жесткость формулировок марксизма-ленинизма, как мы видим его на сей день.

* Первая строфа из стихотворения Н. Полетаева.
** См.: «Новый ЛЕФ», выпуск четвертый, 1928.

Но это было уже то, что служило базисом для достижений последних лет в теоретической борьбе [...] философии марксизма.

Я имею в виду ранние двадцатые годы.

●

[...]Со зверскою упорностью и педантизмом врезался и врывался я в самые корневища моей тогда[шней] работы. Законы выразительности человеческих проявлений стояли в центре моих исканий, творческих и теоретических.

Зайдя достаточно глубоко, я не мог [не] нарваться на обнаружение всеобщей законности, в равной мере принадлежащей всем [выразительным] проявлениям,—

на диалектику природы,

на диалектику природы человека.

Кажется, в 1922 году впервые произошел толчок и «встречный», т. е. со стороны оформленных положений марксистской теории.

Почти что анекдот: мои ученики по Пролеткульту обращают мое внимание, что я твержу им что-то принципиально очень схожее [с тем], что им твердят в марксистском кружке (Законченного курса марксистских дисциплин тогда при театрах не было. Да даже и так они лишь частью, боком входили в совсем иначе ставившийся тип занятий — «политчас»).

Оставалось лишь «назвать» своими именами ряд положений и доосознать их в «целокупности» единства принципов с другими явлениями и системами.

●

Впервые на кино вновь осознанные методы материализуются по отношению к «Стачке».

Характерно.

Снова не apriori, заранее или предвзято [продуманно], а к концу, к суммированию, к итогам.

Солидный экскурс в историю предреволюционного подполья и классовой борьбы против царизма ширит понимание вопросов марксистских дисциплин.

Делается даже отчаянный набег — догнать, осознать и сформулировать в теоретические положения далеко их опередившую практику «Стачки». Ни методологического опыта, ни опыта анализа еще нет. Делаю статью «[К вопросу о материалистическом подходе к форме]» в журнале АРК*. Единствен-

* См.: С. М. Эйзенштейн. Избранные сочинения, т. I, М., «Искусство», 1964, стр. 109—116

ное достоинство ее, пожалуй, то, что впервые диалектика и выразительные средства кино там ставятся в неразрывную взаимосвязь. Статья делает попытку впервые, собственно, начать локализировать, куда, как и к чему в вопросах кинематографии может быть приложим «диамат» (ведь тогда даже и этой агглютинированной формулы не было в обращении!). С высот диалектических завоеваний на сей день ее читать, быть может, и забавно. Но рассмотрение достоинств и недостатков может [делаться] не «вообще», а лишь в условиях того времени и той обстановки. Возьмите то, что строчится [об искусстве] ходким «диаматическим штилем» с легкостью крылатого критического пера сегодня, а не в двадцать втором, третьем или четвертом году! Большинство писаний по-своему не менее смешны и могли бы служить хорошими «пандaнами» к бессмертным цитатам о «диалектике рыбной промышленности», навсегда заклейменными тов. Стецким* в статье его об упрощенцах!

Затем два года [положения моей статьи] углубляются на практике. На двух фильмах — «Потемкин» и «Старое и новое» — метод диалектического материализма глубоко входит в мозг костяка конструкций.

И снова только через год-другой происходит сознательный учет того, что сделано [в них] по этой линии.

За недостатком времени и места отмечу лишь один из приемов конструирования в обоих фильмах и любопытную диалектику его развития от фильма к фильму.

С непреложной повторностью из акта в акт пяти частей «Потемкина» возобновляется прием контрастного строения.

Одно настроение, состояние, действие.

Цезура.

Перелом на 180 градусов. На резко и прямо противоположное.

Оцепенение на юте под угрозой командира.

Мертвая пауза дрогнувших винтовок.

«Братья!» — и бунт.

Мертвый матрос в порту. Все разрастающийся траур.

Сжимается кулак.

Призыв. Клокочет митинг. Красный флаг взлетел на мачту.

Белой стаей лодочек мчится энтузиазм Одесской лестницы в объятия восставшего броненосца.

* В те годы — заведующий отделом агитации и пропаганды ЦК ВКП(б).

Минута замешательства. И майская весенняя радость первой революции смята солдатским сапогом царизма. На смену белокрылым яликам — человеческие массы, катящиеся по окровавленным ступеням.

Ночь. Напряжение. Ожидание встречи с эскадрой. Опять оцепенение затаившихся, как будто пред боем, эскадры адмирала и встречного «Потемкина». Опять цезура поднятых дул. На этот раз — многодюймовых орудий. Но [орудия] падают. И снова — «Братья!», «Ура!»

Не для передачи содержания фильма я привожу это здесь. А для того, чтоб показать, как часть за частью первая половина каждого акта из пяти, резко переламываясь, перебрасывается в противоположность. Но вопрос противоположностей [и] их единства представлен здесь еще в простейшей форме — в форме формального **контраста** внутри единой единицы акта. Пока что не **конфликта**, не конфликтного становления второй противоположности из первой в их единстве, обусловленном не единством ролика, а единством тематической данности. **Еще не.**

Судьба «Старого и нового» достаточно известна. По ней проехал гусеничный трактор времени вдоль и трактор нового очередного поворота политики по линии совхозов и колхозов — поперек.

Картина, задуманная и частью снятая как вопль о недостатках работы в деревне (1925—1926 года) — это идет в ногу с лозунгами тех дней — становится картиной показа достижений работы на деревенском участке. Никто «не виноват», что за три года с таким размахом шагает строительство Социализма. «Не виноват» и фильм. Не виноваты и авторы, «мимоходом» снявшие за это время еще картину «Октябрь».

Но расплачивается фильм.

Расплачивается позвонками и переломанным хребтом.

От цельности первичной концепции остались первые три акта. И агитпропкартина второй части фильма...

Поэтому здесь речь только о первых актах. И здесь — принципиальное продление контрастной линии конструкции частей «Потемкина», [но] уже по линии конфликтной.

Тут противопоставление частей внутри единого ролика диктуется уже не внешним ритмом, не внешним темпом, внешней динамикой.

Здесь даже, если хотите, пространственного формально-внешнего противопоставления **вовсе** нет.

Действительно:

Молебен в поле — сепаратор (2-я часть).

Драка вокруг дележки денег — и образцовый скот (3-я часть).

Скотская жизнь старой деревни и группа крестьян на митинге (1-я часть).

Зато противопоставление здесь внутреннее,— противопоставление идейно обусловленное, и противоположности генетически-смыслово вырастают одна из другой.

В «Потемкине» траурные «настроения», достигнув апогея, перебрасываются в эмоцию гнева.

И радость на лестнице сминается «из-за кадра» самого действия вступившим залпом [и маршем] солдатских сапог.

Здесь — безысходность «идиотизма деревенской жизни» (Маркс) взрывается возгласом «Так жить нельзя», и вторая половина ролика перемахивает не в противоположность контрастирующей киноформы другой динамики, а в сторону противоположной социальной идеологии и формы — колхозного строительства, органически отрицающего ад бедняцкого житья индивидуальными хозяйствами.

Так же дождевые шлюзы, данные богом на откуп Илье Пророку, по зрительному экстазу крестного хода никак не могут быть внешне поставлены в противоположность группе крупных планов любопытствующих [крестьян, стоящих] вокруг «броненосцем» снятого сепаратора.

А между тем... Взаимосвязь, взаимоисключение, взаимоотрицание вчерашнего шаманства и техники [нынешнего] дня и явны, и очевидны из этого сопоставления формально **не** контрастирующих элементов.

И то же в третьей части, где последний бой с собственничеством, «внутренним кулачеством» сошедшихся колхозников внезапно вырастает тучными коровами и «днепростроями» молочных водопадов — коллективными достижениями, опять-таки работая конфликтом пары без контраста внешностей.

Быть может, парадокс[альность] и аскетизм, в которых взяты эти противопоставления, [при] подчеркнутом пренебрежении формальным озолочением [их] для зрительского удобства и приятности потребления — одна из тех причин, что заставляла многих реагировать на «Старое и новое» с меньшей интенсивностью непосредственности, чем на «Потемкина». Однако серьезной критикой повсюду отмечалось превосходство **концепции** «Старого и нового» (частями) [над] «Потемкиным», [который в свою очередь] побил единством формальной **конструкции**.

●

Об «Октябре», о диалектических «предэлементах» в нем и перспективах из них. Достаточно отметить, что еще в кусках и на монтажном столе из ряда монтажных экспериментов «Октября» родилась идея создания фильма о «Капитале» Маркса.

Вернее — фильма о методе диалектики.

Ростки того, что было в «Октябре», давали уже повод взяться за изложение подобного в экранных формах.

Ряд нужных теоретических проработок перед тем, как приступить к такому Магнитогорску кинематографии, и личное указание по этому [поводу] со стороны Сталина (в беседе с ним весною 1929 года)* о более первоочередных заданиях заставили пока отсрочить выполнение этой темы.

А главное, что к ней возможно будет подойти лишь во всеоружии всеовладенности звуковой техникой.

Звуковой техникой не в плане болтающегося микрофона звукового ателье, где мы имеем уже не одно очко успеха, а в плане правильного мышления материалом звука, звукообраза и сочетания зрительного [образа] со слуховым.

По этой линии пока что мы менее чем сосунки. И хорошо снятые результаты посредственного театра еще не делают весны в советской кинозвуковой погоде!

Экранизация теории марксизма-ленинизма придет тогда, когда экранный рупор твердо будет держаться на теории марксизма-ленинизма, легшей в основу осознания методики и методов советской звуковой кинематографии.

●

Еще спустя год, как ни странно сейчас подобное звучит, мне приходится драться за метод диалектики в... учебном заведении.

---

* Встреча С. Эйзенштейна и Г. Александрова с И. Сталиным состоялась после окончания работы над первым вариантом фильма «Старое и новое» («Генеральная линия»).

Включившись в дело ГТК в 1928 году,

уже вскрыв диалектику внутри специфики части ремесла,

на других участках лихорадочно [до]рабатываясь до того же,

нуждаясь в том, чтобы ученики владели этим же мышлением, языком и методом, нуждаясь в проверке [себя] и критике через коллектив, я внезапно нарываюсь на дикое явление.

Трехгодичен курс ГТК.

Марксистские дисциплины, хотя и боком, а не в центре, но все же в плане присутствуют.

Но как!!!

Первый курс проходит историю партии.

Второй — исторический материализм.

Третий, и то к концу учебного года, т. е. когда мозги направлены на дипломную работу — немного, на прощание снабжается диалектическим материализмом!

Сейчас это звучит невероятно.

Однако это факт, и вовсе не в средневековой, а в наивысшей киношколе 1928 года.

Я подымаю бунт. Я вопию.

Мне кажется нелепым, что обучению методу, [на котором должно основываться] прохождение всех дисциплин, где-то на ходу, в конце [учебы] отводится два-три часа.

Сейчас это — трюизм. Об этом неловко писать.

В те времена логику моего требования осаживают «так принятым порядком преподавания марксистских дисциплин согласно программ их обучению по совпартшколам».

Конечно, это не аргумент в обычном смысле слова, но бюрократический автоматизм всегда успешно замещал аргументацию.

Из аргументов же приводится:

диалектический материализм — такая высокая и «далекая» философия, что простого смертного подпустить к ней сразу никак не полагается.

Звучит курьезом [...]

И верх курьеза — мне самому приходится вступительные лекции отдать на то, чтоб плану поперек снабдить студенчество компилятивно собранными данными по диалектике как таковой.

По той простой причине, что вне ее я не могу перед ними излагать ни одного теоретически разобранного и обоснованного положения по моему предмету.

Затем я уезжаю за границу.

Еще из Мексики я шлю обеспокоенный запрос в партколлектив ГТК, преобразившегося в вуз ГИК, о том, что делается с диалектикой. И... снова анекдот.

Я возвращаюсь, чтобы застать последних ракушек, козявок и обломки разрушений только-только отхлынувших потоков — мутных вод [...] «диалектического» упрощенчества, сокрушавших и затоплявших словоблудием стены института, два года тому назад не находившего лазейки для диалектического материализма внутри своих программ.

Период этого моря-океана внутри стен ГИКа меня благополучно миновал.

Мы снова стоим у исходных позиций. Но только теперь уж с верным соратником — кафедрой диалектического материализма, работающей с первого курса насквозь.

Недолет: 1928—1929.

Перелет: 1930—1932.

В точку: вступающий год 1933.

Вступающий год 1933 должен стать решающим в деле внедрения ленинизма-марксизма в теорию кинематографии в неразрывности со школой, чтобы обеспечить методом практику, слепым котенком тычащуюся по линиям наименьшего сопротивления.

Здесь — работа крупнейшей серьезности.

●

И здесь придется вспомнить еще одно столкновение с марксизмом, еще не отлившимся в метод марксизма-ленинизма.

Речь будет идти о Плеханове.

И отнюдь не «вообще», а лишь потому, что это [тесно связано] с одним поворотом, который необходим методам кинематографии в овладении марксизмом.

Киношкола не знает пока и не выработала еще методик по диалектике составляющих ее дисциплин.

Если [в кинотеории применяется] марксизм, то в лучшем случае — историко-социологически.

К тому же достаточно поверхностно и «вообще».

С приближением к диалектике предмета специальные дисциплины пасуют.

Т. е. с приближением к тому, что определяет принципиальную сводку, общую диалектическую специфику данной дисциплины [вытекающую] из опыта диалектического хода ее развития.

Не под знаком и в [целях] нахождения абсолютных и имманентных законов «в себе» и «для себя», а в нахождении агрессивной диалектической методики дальнейшего поступательного развития кинематографии, взятой под учет марксистско-ленинской осознанности.

И тут вспоминается Плеханов.

Со всем блеском излагавший ретроспективный взгляд на экономическую обусловленность специфик Банвилей, Бодлеров, Сезаннов или ранних Пикассо, он метод исторического материализма совершенно не способен обернуть вперед — по наступательным путям на будущие линии.

Хуже — он не способен разглядеть поступательную диалектику в идущих рядом современниках, как и в событиях [не видит] заложенной в них гигантской потенции принципиальной классовости развития. Ибо очи его направлены лишь исторически обратным методом, лишь назад. Отметим чудовищную ошибку Плеханова по отношению к Горькому (по «Матери») в сопоставлении с ленинской оценкой *.

И где же требовать, чтобы в его учении был бы еще свод методологических указаний, способных навести и повести к дальнейшему движению вперед, если даже в идущем рядом с ним он не способен разглядеть поступательного движения.

* В своем «Предисловии к третьему изданию сборника «За двадцать лет» Г. В. Плеханов писал: «...Горький считает себя марксистом: ведь в своем романе «Мать» он уже выступил как проповедник Марксовых взглядов. Но тот же роман показал, что для роли проповедника этих взглядов Горький совершенно не годится, так как взглядов Маркса он совсем не понимает» (Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 1, ГИХЛ, 1958, стр. 132).

И если история есть политика, обернутая назад, то то́, что я в данном месте понимаю под диалектикой [той или иной] дисциплины (в отличие [от] историко-социологического ее чтения), есть метод исторического материализма, направленный вперед.

Одним «истматом» дисциплины жив не будешь.

Под диалектикой учебного предмета здесь я понимаю опыт по изучению материалистической истории развития данной отрасли и дисциплины [сведенный] в ряд тех принципиальных положений, которые могут лечь в основу творчески поступательного развития данной дисциплины вперед. [...]

Через исторический материализм предмета дисциплины вести к принципам диалектики предмета.

И повернуть истмат из области истории, теряющейся в глубине веков, вперед и в сторону веков грядущих, истории, творимой пролетариатом, — не «творимой легенды» сдыхающей буржуазии, а строимой реальности пролетарской культуры, как элемента пролетарской победы в реализации бесклассового общества.

Не только марксистско-ленинскую историю предмета, но и подлинную марксистско-ленинскую теорию предмета кинематографии должна реализовать советская кинематография в 1933 году.

И это будет подлинным отражением учения Ленина в кино, предшествующее отображению его учения на экране.

И вот один из пунктов по вузовскому соцсоревнованию, который на текущий год себе поставила кафедра режиссуры Гос. института кинематографии.

Зав. кафедрой режиссуры ГИКа С. ЭЙЗЕНШТЕЙН

С. М. Эйзенштейн принялся за ответ на анкету «Что мне дал В. И. Ленин» в сложный для себя, переломный период. Всего полгода назад он вернулся на Родину, трагически прервав работу над фильмом о Мексике. Но даже не эта, так никогда и не затянувшаяся рана тревожила Эйзенштейна больше всего. Он сознавал, что в системе его эстетических взглядов назрел кризис, нуждающийся в разрешении. В чем была его суть?

В том же декабре 1932 года Эйзенштейн написал статью «Через революцию — к искусству, через искусство — к революции». Это было его девизом на протяжении пятнадцати лет. Но он ясно понимал, что для нового периода развития нашего кино одной революционности мало. Анализируя творчество Вс. Мейерхольда, Эйзенштейн писал:

«Мейерхольд — революционер. Этого было достаточно до тысяча девятьсот двадцатых годов.

Это осталось, как говорят в математике, необходимым, но перестало быть достаточным.

Расслоение в области «революционности вообще» было не менее жестоким и решительным, чем... в деревне.

Революционера мало.

Надо было быть диалектиком».

К концу 1932 года Эйзенштейн ушел далеко вперед от «революционности вообще». В публикуемом здесь «Ответе» бегло, но точно очерчены начальные вехи его пути к постижению метода диалектики и овладению им в творчестве. Еще в 20-е годы Эйзенштейн осознал, что в основе «выразительных проявлений человека» лежит «реагирование в противоречиях» — впоследствии он построит на этом свой курс режиссуры во ВГИКе. Он уже открыл в своей практике и доказал теоретически, что структура патетического произведения основывается на «переходе из одного качества (состояния) выразительных средств в другое». Позже он посвятит этому исследование «Пафос». Но все еще оставался нерешенным основной вопрос, как он говорил, «Grundproblem», эстетики — сам метод художественного творчества.

Противоречия заключались в том, что Эйзенштейн стремился, с одной стороны, обращаться непосредственно к интеллекту зрителя (в «теории интеллектуального кино» он даже предложил экранизировать понятия и логические фразы!), а с другой, потрясти зрителя эмоционально. В одной из своих поздних работ он так характеризовал критический для себя период начала 30-х годов:

«...Я ...докатился до действительно предельно безотрадной картины, до концепции, разодранной надвое с таким же треском, как завеса храма, разодравшаяся сверху донизу в час трагического события на Голгофе.

Голгофою мне рисовался и мой тогдашний трагический внутренний «раздир души».

Помогла — диалектика.

Точнее — слова Ленина об ее сущности:

«Вкратце диалектику можно определить как учение о единстве противоположностей. Этим будет схвачено ядро диалектики...» («Ленинский сборник», IX, стр. 275—277).

Не напрасно эти примечательные слова обведены рукою Ленина четырехугольной рамкой, как нечто особенно важное.

И для раздира мучающих меня противоречий [они] есть, несомненно, высшее... свивающее их единство».

Так, отталкиваясь от ленинского определения диалектики и постепенно осваивая ее метод, Эйзенштейн пришел к своей концепции искусства.

На анкету газеты «Кино» он отвечал незадолго до того. Вот почему в его ответе еще полыхают отблески внутренних борений. Вот почему там можно заметить некоторые положения, от которых впоследствии отказался сам Эйзенштейн.

Но неизмеримо больше здесь того, что сохранило актуальность до наших дней.

Это — страстный призыв к художникам: овладевать методом марксизма-ленинизма, научиться не только мыслить диалектически, не только по-ленински осознавать действительность, но и создавать произведения, способные революционно воздействовать на развитие общества.

Это — обеспокоенность процессом обучения молодых кинематографистов, забота о формировании диалектического мировоззрения и мировосприятия на первых же этапах учебы в киношколе (проблема, актуальная во ВГИКе и поныне).

Это — обращение к историкам и теоретикам кино: диалектически осмыслив историю, попытаться заглянуть с ее помощью вперед, поставить ее на службу сегодняшней и завтрашней практике советского киноискусства.

Публикация и примечания Н. КЛЕЙМАНА

Обсуждается важное дело

Встреча кинематографистов, работающих над ленинской темой, продолжалась два дня. Один из них был целиком отведен просмотру документальных и научно-популярных картин о Ленине.

Правильно ли с подобной, сугубо организационной справки начинать разговор о творческой конференции, названной в пригласительном билете «Проблемы документального и научно-популярного фильма на историко-партийные темы»? Конференции, о которой заместитель председателя Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР А. Караганов сказал во вступительном слове, что она «фактически станет, должна стать одним из первых шагов на пути к созданию фильмов в честь 50-летия Великого Октября и 100-летия со дня рождения В. И. Ленина», одним из первых шагов в создании кинематографической эпопеи, условно названной в тематическом плане производства документальных фильмов «Ленинианой».

Но достаточно было оказаться в зале Центрального Дома кино в тот, в первый день конференции, надо было видеть лица режиссеров, сценаристов, операторов в те часы, когда на экране сменяли одна другую двенадцать картин об Ильиче, надо было слышать их реплики, диалоги и монологи в антрактах, чтобы понять: это «оргмероприятие» оказалось куда более действенным, чем самый подробный и самый острый доклад.

За последние годы документальными и научно-популярными киностудиями создан целый ряд фильмов об организаторе нашей партии, вожде Октябрьской революции. Одни из них как бы перелистывают страницу за страницей всю книгу ленинской жизни («Владимир Ильич Ленин», «Здесь жил Ленин»), другие воскрешают отдельные эпизоды его революционной борьбы («Последнее подполье Ленина», «Ленин в Смольном»), третьи посвящены отдельным трудам Владимира Ильича («Рукописи Ленина», «Знамя партии»), четвертые представляют собой собрание хроникальных лент («Кинодокументы о В. И. Ленине»). В иных картинах рассказывается о том, как воплощается бессмертный ленинский образ в живописи, скульптуре («Вечно живой», «Лениниана» скульптора Андреева»); в других показываются те города, где жил и трудился Ленин («По ленинским местам Поволжья») и т. д. Среди этих произведений есть и интереснейшие фильмы и интереснейшие решения отдельных эпизодов, есть и режиссерские и операторские открытия. Но речь на конференции шла не об этом. Не о том, что достигнуто, а о том, что необходимо достичь. Следуя ленинскому завету, что лучший способ отпраздновать юбилей — это сосредоточить внимание на нерешенных задачах, ораторы честно, резко и принципиально говорили о том, что может помешать будущей «Лениниане» стать достойной имени вождя Октября.

«Обидно, что, кроме как в фильме «Ленин. Последние страницы», так мало эмоционального в наших лентах, — говорил главный редактор Центральной студии документальных фильмов В. Осьминин.— В исторических картинах мы больше стремимся как бы отчитаться, вместо того чтобы задержаться на чем-то, задуматься и где-то порадоваться». А И. Копалин заметил: «Товарищи говорили, что фильм «Здесь жил Ленин» хороший, но длинный. Иногда мы смотрим документальный фильм в два раза длиннее, но смотрим с напряжением. А этот фильм не волнует: он лишен настоящей силы эмоционального воздействия на зрителя. Фильм «Ленин. Последние страницы» волнует. И нам нужно подумать о том, как сделать, чтобы каждый наш фильм на историческую и ленинскую тему обладал этим качеством — эмоциональным воздействием. Это необходимо потому, что картина, которая оставляет зрителя равнодушным, скучающим, не доходит до цели».

Почему же некоторые фильмы на такую бесконечно близкую, дорогую каждому тему, как жизнь и революционная борьба Ленина, оставляют подчас зрителя равнодушным? Причин немало.

«Я думаю,— говорил И. Копалин,— что в некоторых фильмах отсутствовала ясная авторская мысль, им не хватало целеустремленности. Авторам было неясно, о чем в первую очередь они будут рассказывать».

Да, как это ни горько признать, особенностью ряда картин о Ленине, показанных в первый день конференции, была аморфность, расплывчатость замысла, нечеткость идейной задачи.

Под обстрелом многих ораторов оказалась лента «По ленинским местам Поволжья» (Куйбышевская студия документальных фильмов). Что хотят сказать авторы своей картиной, как и куда они ведут зрителя? — спрашивали выступавшие. Перед нами — мемориальные места, любимые народом, дом, где жил Владимир Ильич, и его личные вещи. Какова же цель этого фильма? Рассказать о том, что ленинские места на Волге охраняются государством и что их посещают экскурсанты? Или же рассказать об определенном периоде жизни Ленина?

Бич многих фильмов — иллюстративность.

«Мы видим документ,— говорил В. Осьминин,— но не видим за этим документом ни причины, ни следствия. Все показанное на экране носит характер иллюстративный, информационный. Нет в таких

произведениях художественного раскрытия темы, нет какого-либо авторского приема, авторской интонации, и поэтому фильмы — будь то «Здесь жил Ленин» или «Вечно живой» — не выполняют своей задачи».

Внешне в ряде фильмов все будто правильно, гладко, профессионально грамотно, но материалы, пусть самые уникальные, если они не согреты талантом, не сцементированы большой мыслью художника, пройдут мимо сознания, мимо души зрителя. Разве не прав был главный редактор «Моснаучфильма» М. Шапров, подчеркнув, что если фильм о Ленине не дает каких-то познавательных сведений, какого-то материала для размышлений, то он не выполняет своей основной функции, ибо до сердца не доходит.

Ремесленничество. Это горькое слово было не раз произнесено с трибуны. Ремесленничество и «Лениниана» — как будто «две вещи несовместные». Но послушаем кинодраматурга И. Василькова: «Мне кажется, что, создавая «Лениниану», мы больше всего должны бояться ремесленничества. А ремесленничество все еще бытует как в документальном, так и в научно-популярном кино. В период «малокартинья», в годы культа личности Сталина для научно-популярного и документального кино было характерно бурное разбухание тематических планов, этим думали перекрыть большой недобор по художественной кинематографии. Все это представляло бы для нас только исторический интерес, если бы не плачевные последствия, которые не преодолены и до сих пор. Разбухание тематических планов привело тогда к стихийному росту творческих кадров, не всегда еще подготовленных для самостоятельной работы, к снижению критериев в оценке и, как результат этого, к пренебрежению теорией в области научно-популярного и документального кино, к стремлению подражать любому удавшемуся образцу.

Создавая «Лениниану», следует, конечно, использовать все многообразие кинематографических средств, но при этом мы меньше всего должны искать какие-либо образцы, чтобы объявить их эталоном, пусть это будут даже прекрасные фильмы. Ведь ремесленничество как раз и рождается из подражания».

Почему вдруг оказались схожи фильмы «Здесь жил Ленин», созданный в 1957 году в Москве, и «По ленинским местам Поволжья», поставленный в 1960 году в Куйбышеве? А сколько раз участники конференции ловили себя на том, что многие дикторские тексты ленинских фильмов близки друг другу до того, что порой кажется, будто они были напечатаны под копирку...

Но ремесленничество — это не только следование общепринятым приемам (точнее — штампам!). Это и поверхностное знание предмета и легковесное отношение к ответственной теме, в результате чего рождаются неточности, оговорки, которые приводил литературовед Б. Яковлев.

«Так, в фильме «Здесь жил «Ленин» сообщается, что в Разливе Владимир Ильич якобы написал «Государство и революцию». Общеизвестно, однако, что книга эта написана в августе — сентябре 1917 года, а Разлив Ленин покинул в ночь с 8 на 9 августа.

В этом же фильме сообщается, что в Горках Лениным были написаны статьи «Лучше меньше, да лучше», «Странички из дневника», «О кооперации». Но, товарищи постановщики, статьи эти Ленин продиктовал в январе—марте 1923 года! 9 марта произошло то, что в биографической хронике называется «третьим приступом» болезни Владимира Ильича, после которого он лишился речи, и только 12 мая его перевозят в Горки. Мне кажется, что такие факты и даты должен знать наизусть тот, кто берется за постановку биографического фильма о Ленине».

Мы не приводим всех неточностей, оговорок, о которых говорилось на конференции. Дело не в числе, а в факте. Ленинскую тему решить на экране возможно, как справедливо заметил один из выступавших, «не только вооружившись знаниями, но и читая, чувствуя Ленина, любя его всем сердцем, относясь к делу ответственно и профессионально».

Не чем иным, как недостаточно глубоким знанием материала, объясняется и то, что авторы фильмов о Ленине нередко проходят мимо драматических и поистине героических моментов его биографии, предпочитая пользоваться привычными «общими местами». Так, например, достаточно диктору произнести слово «Разлив», как на экране возникает шалаш, в котором в 1917 году скрывался В. И. Ленин. И никто из документалистов не вспомнил о том, как Владимир Ильич уходил из этого шалаша в ночь с 8 на 9 августа 1917 года по горящему торфяному болоту. Точно так же никто не вспомнил и не попытался передать средствами кино, как Ленин в 1907 году уходил из Петербурга по льду Финского залива, проваливаясь в полыньи и думая про себя: «Как глупо приходится погибать».

Да, для того чтобы создать фильм о Ленине, достойный жизни и великих дел Ильича, мало быть опытным, одаренным художником, необходимо быть и исследователем, быть ученым (не побоимся этого слова). Не случайно так «привился» на конференции предложенный М. Шапровым термин научно-документальный фильм (вместо привычного, но не очень точного ведомственного деления на ленты документальные и научно-популярные).

Современность — непременная черта фильма о Ленине. Понимать ее надо широко, философски.

Раздумывая над планом кинематографической эпопеи «Лениниана», некоторые кинематографисты первоначально хотели пойти по хронологическому

пути. «Но,— говорил в своем докладе начальник Управления по производству научно-популярных и хроникально-документальных фильмов Госкомитета по кинематографии А. Сазонов,— нам показалось, что важнее всего решить «Лениниану» по узловым проблемам, с тем чтобы каждый фильм не только был историческим взглядом в прошлое, но и явился бы предметом изучения, сопоставлял события истории с сегодняшним днем. Ведь ленинские слова, ленинские мысли, высказанные в разное время, воспринимаются с разительной остротой, как слова и мысли сегодняшнего дня. Картина «Ленин. Последние страницы» — яркое свидетельство этого».

Современность должна вырастать из подлинной историчности, из точного и правдивого воссоздания жизни и деятельности Владимира Ильича, боевого пути Коммунистической партии. Во многих фильмах прошлых лет, как заметил В. Осьминин, Ленин выглядит несколько одиноким, изолированным. Где ленинский штаб, штаб революции? Где рабочие, крестьяне, которых он так любил слушать, с которыми разговаривал часами?

Нередко односторонний подход проявляют авторы в подборе ленинских документов, говорилось на конференции. В большинстве случаев это директивные указания, распоряжения. Почти не показано стремление людей, окружающих Владимира Ильича, поделиться с ним своими мыслями, не раскрыт и живейший интерес Ленина к этим предложениям, его удивительное умение пробудить инициативу.

Проблему научно-исторического отражения на экране деятельности В. И. Ленина нельзя решить правильно, не определив принципов использования лент кинохроники, запечатлевших Ленина.

«Мы неуважительно относимся к ленинским кинокадрам и фотографиям,— говорил В. Осьминин.— Даже в такой картине, как «Ленин. Последние страницы», один и тот же документальный кадр используется для того, чтобы показать Владимира Ильича и на заседании и перед работой — утром, беседующим с секретарем.

А до этого тот же кадр был использован в трех фильмах, и ему приписывались (по воле сценариста и режиссера) самые различные места действия: то Ленин разговаривает с Гербертом Уэллсом, то принимает крестьян-ходоков, то составляет расписание своего рабочего дня... Можно привести примеры, когда столь же «разнообразно» были использованы кадры известного выступления Владимира Ильича с балкона Моссовета: в одном случае говорится, что это Ленин провожает красноармейцев на фронт, в другом—произносит речь совсем по иному поводу...»

Документальный материал прижизненных съемок В. И. Ленина сейчас уже довольно хорошо изучен. Недавно издано фильмографическое описание документальных съемок и фильмов, посвященных В. И. Ленину, — «На экране — Ленин». Каждому кинематографисту, берущемуся за ленинскую тему, отлично известно, где, кем, когда и какой именно кадр был снят. Но одному необходимо показать, как Ленин беседовал с тем-то, другому — как он выступал там-то, третьему—как принимал того-то. Возникает недопустимый кинематографический произвол...

Собравшиеся горячо поддержали режиссера В. Кагарлицкого (г. Куйбышев), заявившего: «Мы должны гораздо бережнее, точнее, я бы сказал, художественно ответственнее относиться к ленинским фотографиям и лентам. Использование одного и того же кадра по самым различным поводам может вызвать у зрителя недоверие к этому драгоценнейшему фильмотечному материалу».

Естественным продолжением разговора на эту тему явились споры о том, возможны ли в принципе или невозможны инсценировки при создании историко-документальных фильмов. Одни выступавшие (например, И. Копалин) утверждали, что должна существовать точная грань между фильмом документальным и игровым. В документальном фильме, где показывается реальная обстановка, в которой жил Ленин, нельзя предлагать вниманию зрителя статистов. «Неужели научно-популярная кинематография не обладает своими средствами, чтобы раскрыть ту или иную тему?— спрашивал И. Копалин.— Я утверждаю: обладает. Мы имеем интересные работы, где большие события раскрываются отраженным методом».

Другие же (как, например, А. Сазонов и режиссер Б. Альтшулер) считают, что в настоящее время принцип инсценировки, восстановления факта законно берется на вооружение киноискусства. «В ряде кинопроизведений уже есть сплав документального начала с разнообразной палитрой художественного фильма, и если продолжить линию, то мы должны прийти к сплаву документов с игрой артистов».

Но даже самые убежденные сторонники сближения документального и игрового кинематографа (оператор О. Арцеулов справедливо заметил, что обычно говорят «художественное кино», а вернее было бы говорить «игровое») признавали недопустимость таких плохо срежиссированных инсценировок, как разгром редакции большевистской газеты «Правда» («Последнее подполье Ленина»).

●

Подводя итоги конференции, И. Копалин сказал: «Мы собираемся часто, но я давно не слышал такого разговора». Действительно, не так уж часто кинематографисты судят чужую и свою работу с такой прямотой и принципиальностью, как это было при обсуждении «Ленинианы». Надо отметить еще один

отрадный факт. Кроме кинематографистов в обсуждении приняли активное участие писатели, представители Академии общественных наук, Института истории Академии наук.

Отличительной чертой всех выступлений была деловитость, конкретность и точность практических рекомендаций. О них следует сказать особо.

Многие предлагали решительно перестроить систему проката фильмов о Ленине. Надо добиться того, чтобы эти фильмы появлялись на экранах не только в канун революционных праздников. Списки уже имеющихся картин должны быть широко известны кинотеатрам, дворцам культуры, школам.

Расширяя «фронт работ» по созданию «Ленинианы», не следует упускать из виду лучшие прежние документальные ленты о Ленине. «Почему забыли фильм «Три песни о Ленине»? — спрашивал соратник Дзиги Вертова А. Лемберг.— Нужно восстановить этот фильм в том виде, в каком он был».

Перед документальными и научно-популярными киностудиями поставлены сейчас огромные и ответственные задачи: создание киноэпопеи о Ленине, о Коммунистической партии. В этой связи на конференции справедливо говорилось о необходимости резкого улучшения общей организации работы и о таких конкретных задачах, как постоянные консультации, о точном описании киноархива, и о покадровой картотеке (такой, какая была у Торндайков при постановке «Русского чуда»), и о создании научного каталога всей ленинской иконографии.

«Нужно помнить не только о 1965, 1967 и 1970 годах, но и о более отдаленных ленинских юбилейных датах, даже 2070 годе!—предложил Б. Яковлев. Давно пришло время провести всесоюзную киноанкету среди еще здравствующих соратников Владимира Ильича.

Записать и снять их в той самой обстановке, где они встречались с Владимиром Ильичем,— в его рабочем кабинете, в зале заседаний Совнаркома, в квартире Владимира Ильича.

Необходимо снять на черно-белую, цветную, широкоэкранную и, может быть, широкоформатную пленку все ленинские места и в СССР и за рубежом. За это нас поблагодарят будущие поколения кинематографистов и зрителей»

Создание «Ленинианы» А. Сазонов назвал экзаменом кинематографии на аттестат художественной и идейной зрелости. Чтобы экзамен был выдержан с честью, потребуются объединенные усилия всех кинематографистов — и тех, кто уже работал над ленинской темой, и тех, кто только еще приступает к ней. Потребуется повседневное внимание к этому важнейшему делу и Союза работников кинематографии, и Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии, и нашей прессы. Создание «Ленинианы» — это дело государственно-общественное.

Только при таком объединении усилий «Лениниана» превратится в достойный памятник великому основателю нашего государства.

С. ГИАЦИНТОВА

Голос за кадром

За кадром голос: «Когда я думаю о будущем, я все-таки счастлив, что именно нашему поколению удалось выполнить работу, изумительную по своей исторической значительности». Это слова В. И. Ленина. Говорит их актер Алексей Консовский. Он не ставит себе задачей копировать голос Ленина, его интонации. Он не «играет» Ильича. Но, странное дело,— я тем не менее слышу Ленина. Вернее, я вместе с Консовским слежу за силой и темпераментом мысли Владимира Ильича. Это очень умная работа актера.

Казалось бы, невозможно «играть мысль». А вот наперекор невозможности в зале возникает мысль, как почти осязаемый образ.

«Кажется, я устал»,— Консовский прислушивается, точно Владимир Ильич говорит не о себе, а о каком-то чужом человеке, который ему мешает. Себе никаких поблажек и послаблений. Впереди — цель огромная, великая. Он движется к ней и не может ослабить этого движения. Скупо, скромно звучит фраза. При словах «я устал» сразу всплывает в памяти название фильма и сердце зрителя сжимается. Фильм называется «Ленин. Последние страницы»*.

Но вот мы снова видим Ленина за рабочим столом в Кремле. Страницы «последние», но как они светлы, как полны оптимизма и силы.

Консовский говорит задумчиво, и интонации голоса медлительны и прозрачны. Я верю, что он видит

---

* «Ленин. Последние страницы». Автор сценария Г. Фрадкин. Режиссер Ф. Тяпкин. Оператор О. Самуцевич. Композитор Р. Леденев. Текст читают А. Консовский и М. Синельникова. Звукооператор А. Машистов. «Моснаучфильм», 1963.

будущее: «Подъем производства во что бы то ни стало... во что бы то ни стало!..» Будущие трудности, борьба, победа — все в этом голосе. Трудное сочетание — на экране документальные кадры Владимира Ильича Ленина, а звучит голос актера. И звучит он за кадром, звучит, когда на экране появляются фотографии, письма, отрывки из статей. Почему же все это сливается в правдивое ощущение, что присутствуешь при процессе движения мысли Ленина? Я объяснила себе это так: Консовский не только произносит написанные Лениным слова, но вкладывает в них и свое собственное глубокое уважение, свою бережность к его мыслям, к его жизни, к его личности. Он точно хочет удержать эти «Последние страницы». Он перелистывает их не спеша. Консовский говорит или, вернее, чувствует и за меня и за всех зрителей и слушателей. Мы вникаем в его голос и постепенно перестаем гадать — так ли говорил Ленин, или нотой выше, или быстрее был его ритм. Похоже ли? Да, похоже, потому что Консовский вкладывает в слова не только свою мысль, но и наше общее восхищенное почтение.

Отношение Консовского к своей роли напоминает мне великолепное создание этого образа М. Штраухом, полное страстной мысли.

«Научить бороться культурно». Слово «культурно» в кадре подчеркивается чертой. А голос — «густотой» содержания. Нет в нем ни напора, ни усиления звука. Консовский делает это с удивительным умением — он придает всем подчеркнутым словам силу темперамента и вместе с тем изящество. В самых гневных названиях нет грубости, а есть мысль, резкая, как бритва.

«Взятка специально». До чего же слово «взятка» полно презрения — сильного, страстного. А голос вместе с тем как стрела, попавшая в цель. Она пущена во врага, и враг повержен.

«Три врага» — слова подчеркнуты три раза. «Коммунистическое чванство» — «чванство» три раза. Консовский умеет не только выделить подчеркнутые слова, но мы, не глядя на количество черточек, по голосу можем определить степень важности слова и степень отпущенного на него темперамента.

«Устал дьявольски. Бессоница. Еду лечиться». Это письмо Горькому. Дружеский, доверчивый, усталый голос, в котором бьется где-то глубоко спрятанная нежность.

Ленин в Горках. Работа не останавливается. Ильич обрушивается лавиной гнева на бюрократизм и безответственность государственного аппарата: голос точно выталкивает из этого аппарата «чинодралов», «безруких болванов», «мерзавцев» — определения уничтожающие. Но главное — он стремится вперед, этот голос, в будущее. Расчищает дорогу от «чинодралов». Цель — выйти, сделать еще шаг по широкому вольному, светлому пути. И в гневе — все время звучит вера в одоление всех трудностей, всякой тяжести. Вперед, вперед.

Часто в текстах Ленина встречаются слова «культура», «культурность». Консовский находит для них какую-то особенную интонацию — почти нежную, полную надежды, он произносит слово «культура», как нечто облюбованное, любимое даже.

Снова болезнь. На экране мы видим край постели, на столе пузырьки с лекарствами. Слышим: «Только не говорите Наде», — негромко, заботливо, строго... И вновь одолел болезнь могучий дух, мы видим Владимира Ильича в Горках на скамейке, с семьей, и выражение его лица хитро-веселое, точно он обошел беду. И затем раздается голос, ласковый к жизни, к людям, к книгам. А потом снова заботы, заботы, бесконечная работа. Врачи требуют отдыха. «Не могут они сделать так, чтобы я не думал», — слышим мы, а голос в это время думает.

Во время болезни голос деловой, в нем только как фон звучит приглушенно усталость, «надо поспешить сказать партии самое главное... пока болезнь совсем не захватила врасплох...». Вот драматургия фильма, питающая фантазию актера.

И как вспышка света, этот же голос превращается в ясный, звонкий, здоровый, когда он диктует письмо съезду и последние статьи.

Совсем молодо, задорно, вырвавшись из тисков болезни, спорит голос с книгой Н. Суханова «Записки о революции».

Голос Консовского в этом превосходном фильме полон оптимизма, веры в будущее, воли, эмоций борьбы. Это — слово-действие, слово-образ. Оно полно мысли, ведет к цели, ложится на глубокое человеческое чувство.

Документ идеологической борьбы

В Центральном государственном архиве Октябрьской революции и социалистического строительства обнаружен чрезвычайно интересный документ о борьбе талантливейших мастеров советского кино в конце 20-х годов за укрепление партийного руководства искусством, против буржуазных влияний на советскую кинематографию.

История этого документа такова.

С 15 по 21 марта 1928 года в Москве проходило первое Всесоюзное партийное совещание по кино.

Партийному совещанию предшествовала большая организационная работа. С 8 по 15 октября 1927 года в Московском Доме печати был проведен диспут о работе «Совкино», организованный ЦК ВЛКСМ, ОДСК и редакцией «Комсомольской правды». На диспуте дважды выступал В. Маяковский. Он был лидером борьбы против мещанских вкусов в кино.

В конце декабря 1927 года в Харькове, Краснодаре, Николаеве, Киеве, Туле, Иваново-Вознесенске, Кзыл-Орде и других городах СССР состоялись дискуссии о работе киноорганизаций.

Позже такое же совещание прошло в Ленинграде. С 19 января 1928 года на страницах «Правды» открылась дискуссия в связи с партсовещанием.

Накануне совещания в союзных республиках проводились республиканские партийные совещания по тому же вопросу.

К совещанию был издан ряд книг по вопросам кино, в том числе «Кино на Западе и у нас» А. В. Луначарского. Были напечатаны статьи В. Бонч-Бруевича и других.

Среди участников совещания на второй день его работы было распространено письмо восьми видных кинематографистов — С. Эйзенштейна и Г. Александрова (к тому времени поставивших «Стачку», «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь»), Вс. Пудовкина («Мать», «Конец Санкт-Петербурга»), Г. Козинцева и Л. Трауберга, осуществивших первые свои работы на «Ленфильме», А. Роома («Бухта смерти»), С. Юткевича («Кружева»), А. Попова («Два друга, модель и подруга»).

Кинематографисты для усиления борьбы с мещанскими вкусами в кино, с узким делячеством тогдашних «хозяйственников» предлагали создать специальный «орган непосредственно при Агитпропе ЦК, организованно ставящий перед производственными организациями исчерпывающие задания политического и культурного порядка».

Как видно из препроводительного текста, письмо было направлено также правлению Всесоюзной ассоциации пролетарских писателей (ВАПП), которое переотправило его для сведения в Совнарком СССР. Правление ВАПП писало, что этот документ «имеет общеполитическое значение... с точки зрения оценки современного положения в кинематографии».

Письмо ведущих киноработников со всей очевидностью свидетельствует о том, что талантливой плеяде советских деятелей кино, поставивших свои подписи под документом, была ясна необходимость усиления партийного влияния на кинопроизводство для расцвета советской кинематографии.

Публикация и примечания А. И. ГАКА

Партийному совещанию по делам кино от группы режиссеров

Во всех областях государственной работы революция установила единое руководство и единый план. Это одно из самых крупных достижений пролетарской революции, позволяющее проводить твердую идеологическую диктатуру на всех фронтах социалистического строительства. Использована ли эта возможность на участке кино?

— Нет.

Если в области кинохозяйственной мы имеем только недоносок монополии (налицо разрозненность киноорганизаций, порядком вещей толкаемых на нездоровую конкуренцию и т. п.), то по линии идеологической, ради которой в конце концов и существует вся хозяйственная организация,— по этой линии мы не имеем н и ч е г о.

Планового идеологического руководства нет. По существу постановки дела советское кино не во многом отличается от буржуазного, так как продукция является или в результате кустарной инициативы отдельных работников, контактирующихся или не контактирующихся с теми или иными общественными организациями, или, в лучшем случае, от юбилея к юбилею результатом государственных заказов.

Это происходит потому, что практическое выполнение всей киноработы лежит не на культурных, а на коммерческих организациях, которые не могут заниматься саморуководством в идеологическом плане.

Для проведения единого идеологического плана необходимо создание авторитетного органа, планирующего продукцию кинопромышленности. Наличие Главреперткома не исчерпывает данной потребности, поскольку он является органом не руководящим, не планирующим, а только принимающим готовую продукцию или готовый производственный план. Таким образом, реперттком ставится всегда перед свершившимся фактом и его возражения в большинстве случаев побеждаются хозяйственниками, грозящими материальными убытками, коммерческим крахом и т. д.

Инициатива же по снабжению рынка продукцией находится, как сказано, в руках организации не культурной, а исключительно коммерческой. Коммерческой не по своим способностям, а по своим установкам...

Для этой ответственной работы нужен красный культурник. Руководящий орган должен быть прежде всего органом политическим и культурным и связанным непосредственно с ЦК ВКП(б).

Для подобной организации идеология будет не таинственно синей или, вернее, «красной» птицей, которую тщетно пытаются поймать за хвост теперешние руководители.

Идеология — это не «философский камень», а ряд конкретных мероприятий в деле строительства социализма, анализируемых и сводимых партией на каждый данный момент в ряд конкретных практических тезисов.

Кинематографическое оформление этих тезисов должно быть законным пределом для метафизических исканий идеологии «как таковой»

Итак, должен быть создан орган непосредственно при Агитпропе ЦК, организованно ставящий перед производственными организациями исчерпывающие задания политического и культурного порядка.

Этим будут изжиты хаотические репертуарные метания производственных организаций, на которые ляжет лишь производственное и хозяйственное оформление полученных директив с установкой на коммерческую рентабельность.

Только подобное разграничение на два органа, политически-планирующего и хозяйственно-выполняющего, будет диалектически вырабатывать здоровые условия роста советской кинематографии.

Для полной практической авторитетности такого органа необходимо широкое привлечение режиссуры, как той культурной силы, на которой до сих пор лежала, лежит и будет лежать в дальнейшем фактическое выполнение этих заданий.

До сих пор использование специалиста-кинематографиста, ставящего себя на службу социалистическому строительству, самое нерациональное.

Непривлечение его к решению общих вопросов и задач в деле создания советского кино является крупной организационной ошибкой хотя бы по той простой причине, что путь и лицо революционной кинематографии и все ее общепризнанные положительные достижения созданы длительной и упорной работой этих специалистов, работой, протекавшей в условиях перманентной борьбы с мещанской и рутинной установкой коммерческих руководителей.

Величайшей опасностью для советской кинематографии будет создание такого положения, когда внимание партии к делу киностроительства, заостренное в связи с партсовещанием, по окончании работ такового ослабнет, что может случиться, если не будет соответствующим подбором людей обеспечено проведение в жизнь решений партсовещания, как это имело место с театральным совещанием, благие пожелания коего повисли в воздухе.

Предлагаемый нами орган должен быть постоянной боевой инстанцией неослабевающего внимания на киноучастке культурного фронта.

АЛЕКСАНДРОВ ПУДОВКИН
КОЗИНЦЕВ РООМ
ТРАУБЕРГ ЭЙЗЕНШТЕЙН
ПОПОВ ЮТКЕВИЧ

Москва, 16 марта 1928 г.

К 400-летию
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
ШЕКСПИРА

ШЕКСПИРИЗИРОВАТЬ!

Сценическая история шекспировских пьес насчитывает более трех с половиной веков. «Кинематографический Шекспир» появился немногим более полувека тому назад. И тем не менее проблема «Шекспир и кино» в наши дни не менее важна и не менее актуальна, чем проблема «Шекспир и театр».

Дело, конечно, не в том, что за эти несколько десятков лет было создано несколько десятков более или менее удачных экранизаций шекспировских пьес. Правда, если какой-нибудь скептик заметит, что настоящих, полноценных удач в воплощении Шекспира кинематограф за эти полвека знает не так уж много, ему можно ответить, что и на сцене н а с т о я щ и й Шекспир появлялся за эти полвека не так уж часто. Можно добавить также, что такие подлинно шекспировской силы образы, как Гамлет Смоктуновского, как Отелло Бондарчука, как Гамлет и Ричард III Лоренса Оливье, были созданы именно в кино. Но дело, повторяем, не в соотношении кинематографических и театральных удач и неудач.

Проблема «Шекспир и кино» важна для нас не в ее историческом аспекте, а в аспекте сугубо современном. Речь идет о том, чему может и чему должен учиться кинематограф у Шекспира. Только в этом плане можно будет по-настоящему ответить на вопрос: «Что он Гекубе, что ему Гекуба?..»

В годы своего младенчества кинематограф любил при всяком удобном случае подчеркивать свою специфику, свое отличие от всех иных искусств. Разумеется, и сегодня вряд ли кому придет в голову ставить знак равенства между кино и театром, кино и литературой, кино и живописью. И однако сейчас, в пору зрелости кино как искусства, полезно вспомнить, что его сегодняшнее и, быть может, еще в большей степени завтрашнее лицо определяется не только гордой спецификой, но и тем, что он, кинематограф, вбирает в себя все лучшие достижения художественной культуры человечества. И среди них, конечно, Шекспира.

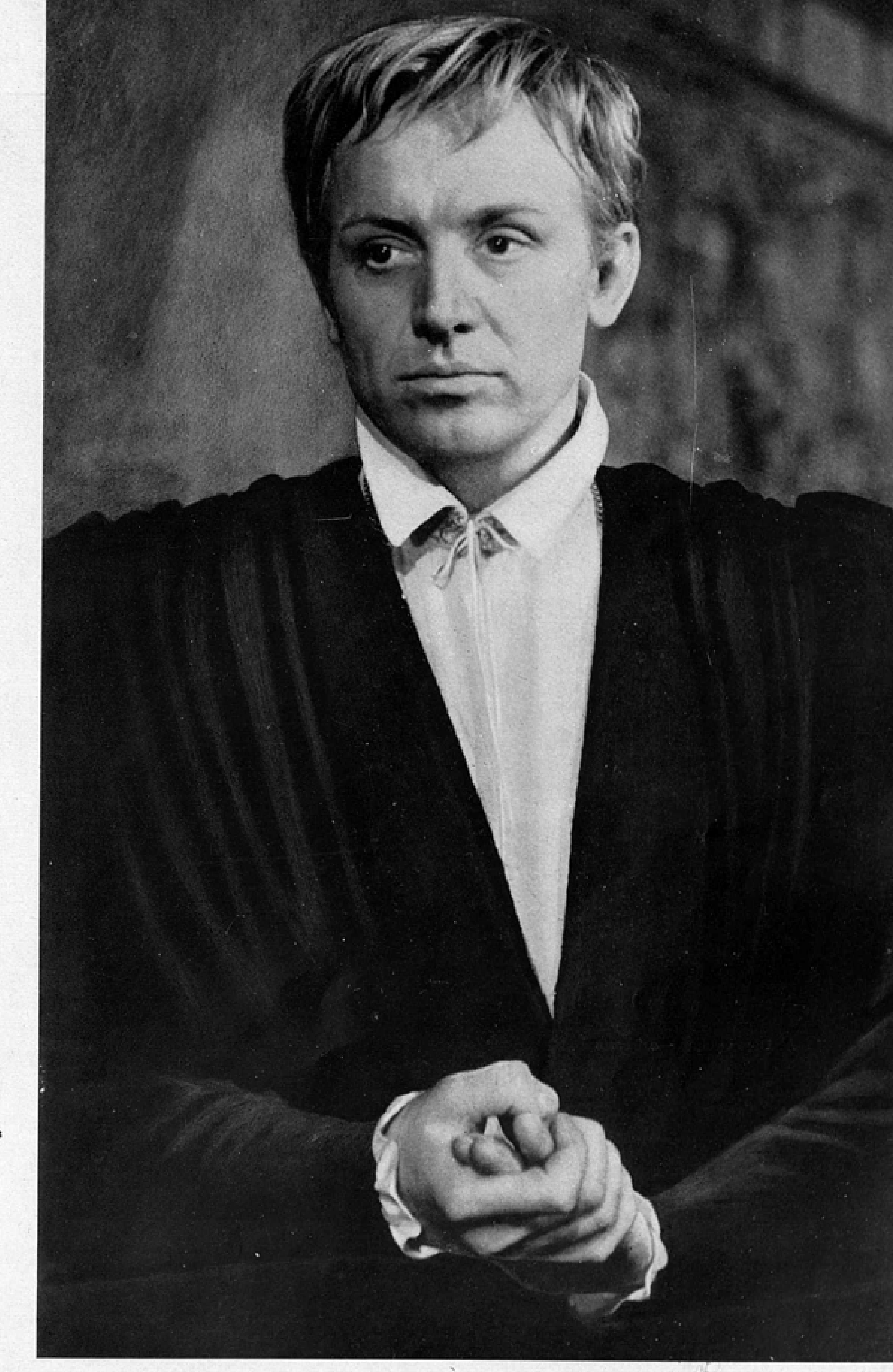
Много писалось и говорилось об общечеловечности Шекспира. (Не будем брать в кавычки это понятие: в применении к Шекспиру, так же, как, скажем, в применении к Пушкину, оно имеет все права на существование.) И все же есть важнейшая разница в подходе к Шекспиру мастеров советского искусства и даже наиболее честных, наиболее талантливых деятелей искусства Запада. Исторический оптимизм, столь свойственный творчеству Шекспира в целом, при всей напряженной трагичности многих созданных им характеров, близок именно нам — людям, верящим в будущее, людям, строящим это будущее. В то же время сознание трагической обреченности того мира, в котором они живут, приводит многих талантливейших художников Запада к смещению исторической, а порой и художественной перспективы в их трактовке шекспировских пьес, шекспировских образов. Не сравнивая между собой чисто художественные результаты (это бессмысленно, когда речь идет о творчестве больших мастеров), укажем лишь на различие трактовки, на различие подхода к Шекспиру в таких крупных явлениях искусства, как, с одной стороны, «Отелло» Орсона Уэллса, а с другой — «Отелло» Юткевича — Бондарчука.

Не боясь ошибиться, можно предсказать, что кинематограф наш еще не раз и не два обратится к творчеству Шекспира. Но, быть может, еще важнее, чтобы «шекспировское» начало было ощутимо не только в будущих экранизациях пьес великого драматурга, но и в самом подходе художника к изображаемой им действительности, к каким бы темам он ни обращался. Недаром признавался Пушкин, что в своем «Борисе Годунове» он следовал Шекспиру «в его вольном и широком изображении характеров». Недаром советовал Маркс Лассалю «шекспиризировать» в художественном творчестве.

Как не хватает иным нашим фильмам последнего времени «вольного и широкого изображения характеров». Жизнь ежедневно и ежечасно дает нам примеры поистине шекспировской силы страстей, шекспировской силы конфликтов. И какому же искусству, как не кино, с его огромными возможностями укрупнения событий, страстей, конфликтов, характеров, отразить вечно меняющуюся, вечно живую нашу действительность! Разве не истинно шекспировского драматизма мысли, драматизма характеров и конфликтов полны такие фильмы последних лет, как «Судьба человека», «Чистое небо», «Девять дней одного года», «Живые и мертвые»? Список этот легко можно было бы продолжить. Но ему, к сожалению, противостоит и иной список — список произведений, вялых и куцых по мысли, лишенных крупных, человечески значительных характеров, лишенных действенного драматического конфликта. Облегченность конфликта выдается здесь порой за «новое слово» в искусстве. Но нового здесь так же мало, как и искусства. Творческая беспомощность и во времена Шекспира и во времена Пушкина тоже, как и ныне, любила подчас рядиться в тогу «новаторства».

Подлинное новаторство никогда не предполагает отказа от того, что уже завоевано художественной культурой человечества, от лучших реалистических традиций и, наконец, от непреложных законов творчества. Меняются времена, меняются люди и их характеры, меняется философия, отношение человека к миру, меняется суть конфликтов. Но неизменным остается необходимость воспроизведения художником правды времени, требование «вольного и широкого изображения характеров», требование остроты и углубленности драматического конфликта, как бы нов по самой своей сути он ни был. Неизменным остается требование воспевать и воспитывать своим искусством в человеке его лучшие качества. Именно это делает Шекспира вечно живым спутником человечества. Именно этому следует учиться у Шекспира. Именно поэтому и сегодня, как и сто лет назад, так современно звучит призыв: «шекспиризировать»!

«ГАМЛЕТ»
Режиссер Г. Козинцев
«Ленфильм», 1964

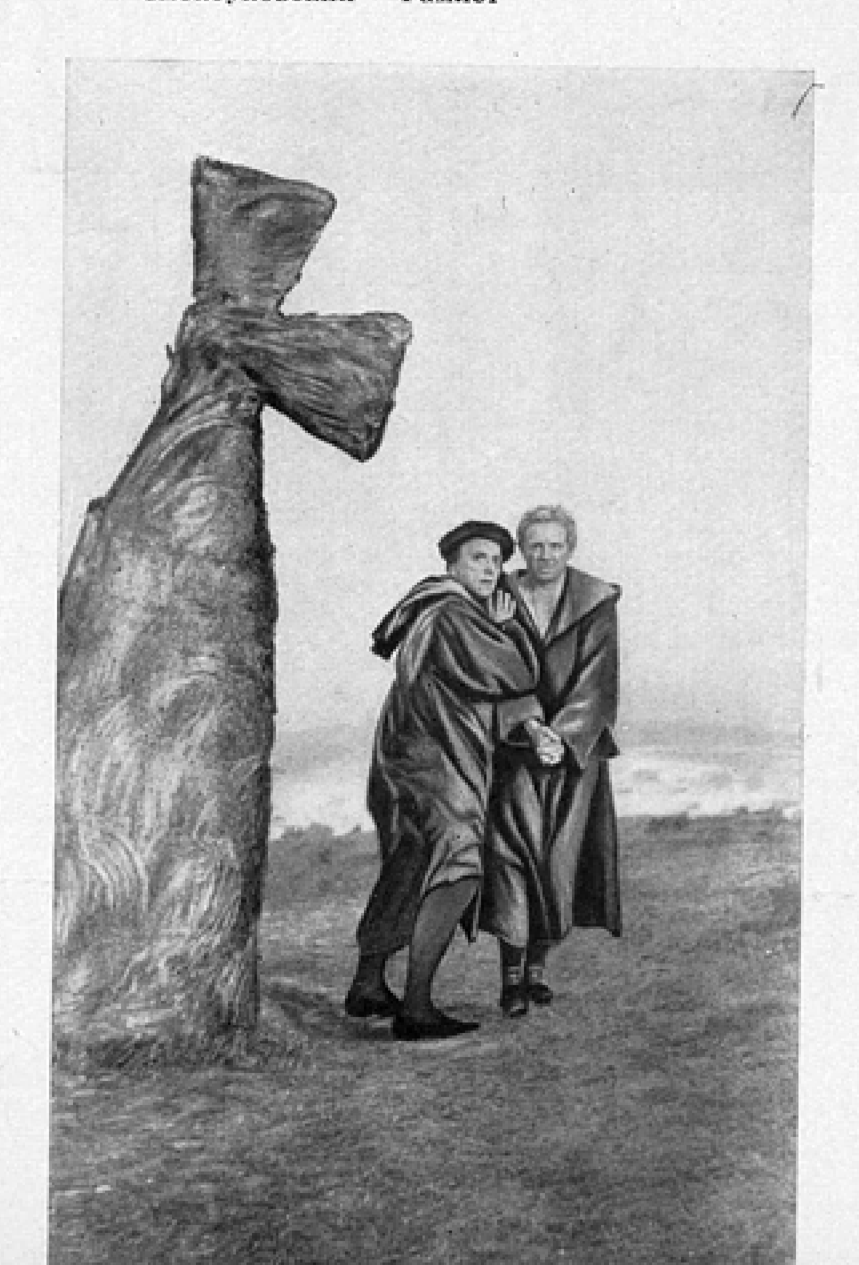


И. Смоктуновский — Гамлет

А. Вертинская — Офелия

М. Названов — Клавдий, И. Смоктуновский — Гамлет

В. Эренберг — Горацио,
И. Смоктуновский — Гамлет



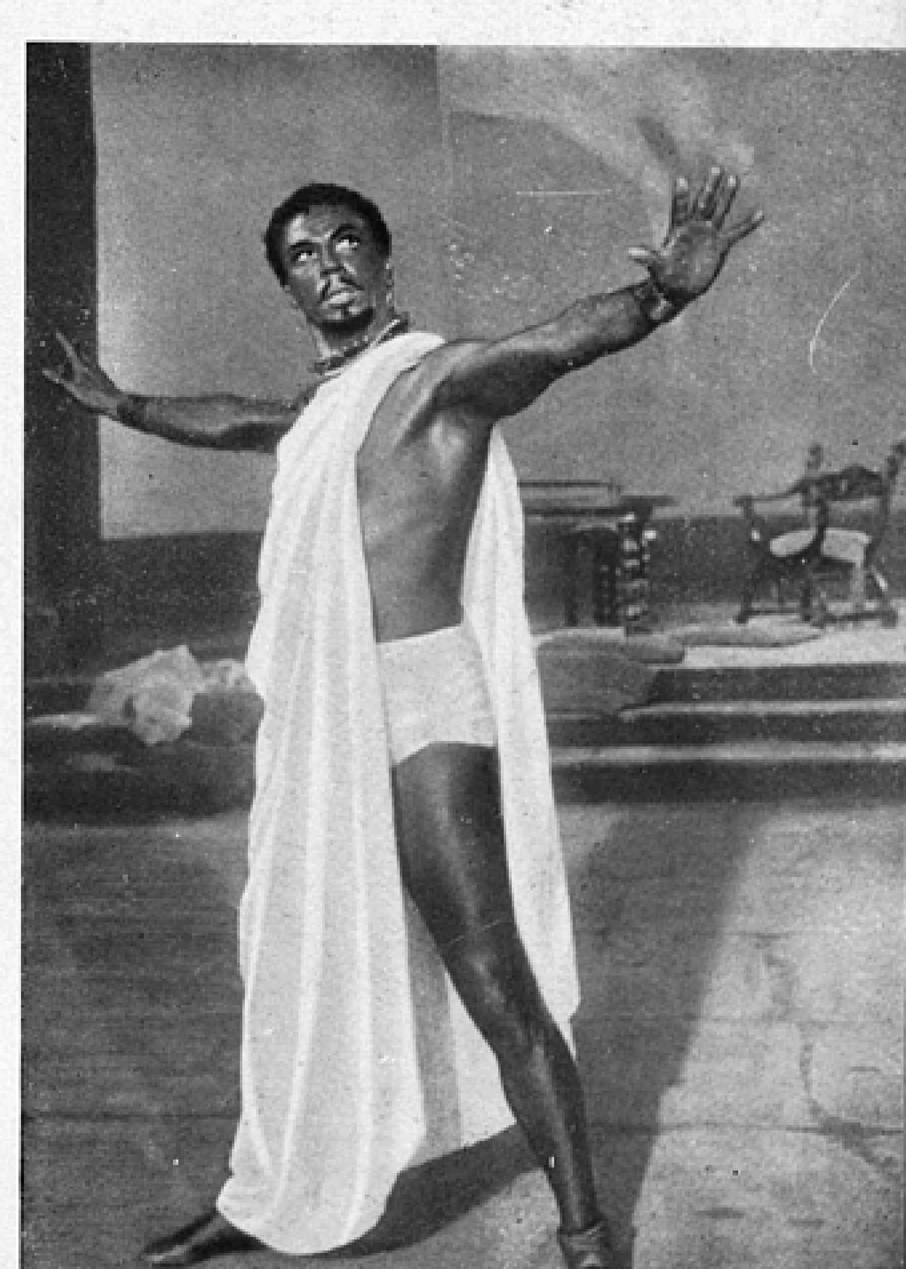
Э. Радзинь — Гертруда

«ОТЕЛЛО»
Режиссер С. Юткевич, «Мосфильм», 1955

С. Бондарчук — Отелло,
А. Попов — Яго

«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»
Режиссеры Л. Арнштам, Л. Лавровский,
«Мосфильм», 1954

Г. Уланова — Джульетта



«ВЕНЕЦИАНСКИЙ МАВР»
Режиссер В. Чабукиани,
«Грузия-фильм», 1960

В. Чабукиани — Отелло

«РИЧАРД III», 1956, Англия, режиссер Лоренс Оливье
Лоренс Оливье — Ричард III

Выдающийся английский актер сэр Лоренс Оливье по праву считается одним из лучших исполнителей шекспировских ролей на сцене и в кино. Мы попросили сэра Лоренса ответить на несколько вопросов, связанных со сценическим и экранным воплощением пьес Шекспира. Вот что он нам ответил:

Вопрос. Какова принципиальная разница (если она, по-вашему, существует) между сценическим и экранным воплощением шекспировских пьес?

Ответ. Основная разница между театральными постановками Шекспира и фильмами по его пьесам сводится к разнице стилей, вообще существующей между театром и кино, но принимающей в данном случае более глубокие и разнообразные формы.

Вопрос. Считаете ли вы применимым в работе над Шекспиром (в театре и кино) тот метод работы актера, который был разработан Станиславским?

Ответ. Почему бы и нет?

Вопрос. Как вы относитесь к тем спектаклям и фильмам, где действие шекспировских пьес перенесено в современную нам эпоху?

Ответ. При перенесении действия пьес Шекспира в настоящее время возникает столько несуразиц и несоответствий, что они перевешивают все достоинства подобного метода. Мне думается, что в работе над Шекспиром никому из нас не удалось пока найти абсолютно удовлетворительный исторический подход.

Вопрос. В чем, по-вашему, современность Шекспира, чем близок он сегодняшнему зрителю?

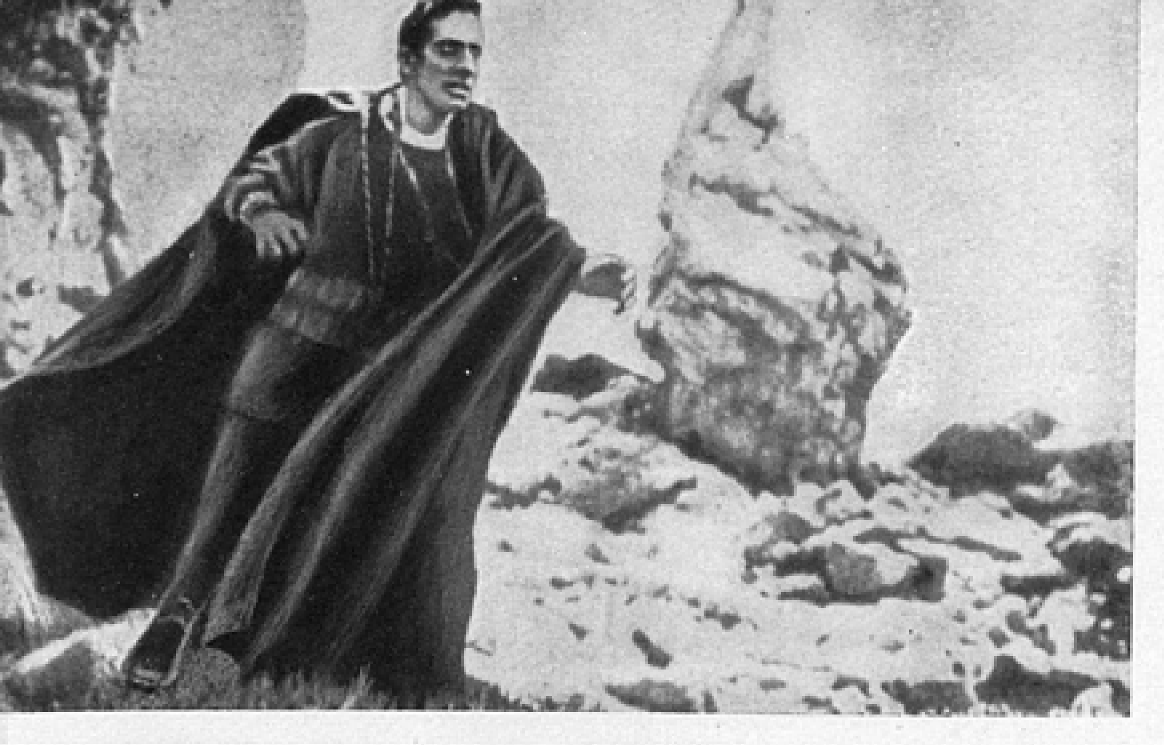
Ответ. Все герои Шекспира, за исключением одного — Аарона из трагедии «Тит Андроник», — люди, а не схемы: ни один из них не является воплощением одних только героических качеств или скопищем одних пороков. Гениальность Шекспира, в частности, в том, что он обладал несравненным даром создания характеров, отличающихся необыкновенной глубиной и разносторонностью. Кроме того, на каждого из нас воздействует ритмика его стиха, его поэтический гений отвечает заложенной в каждом человеке эстетической потребности.

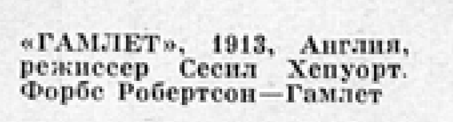
С наилучшими пожеланиями

Искренне ваш

«ГАМЛЕТ», 1948, Англия, режиссер Лоренс Оливье
Лоренс Оливье — Гамлет, Джин Симмонс — Офелия

«ГАМЛЕТ», 1948. Лоренс Оливье — Гамлет, Эйлин Герли — Гертруда



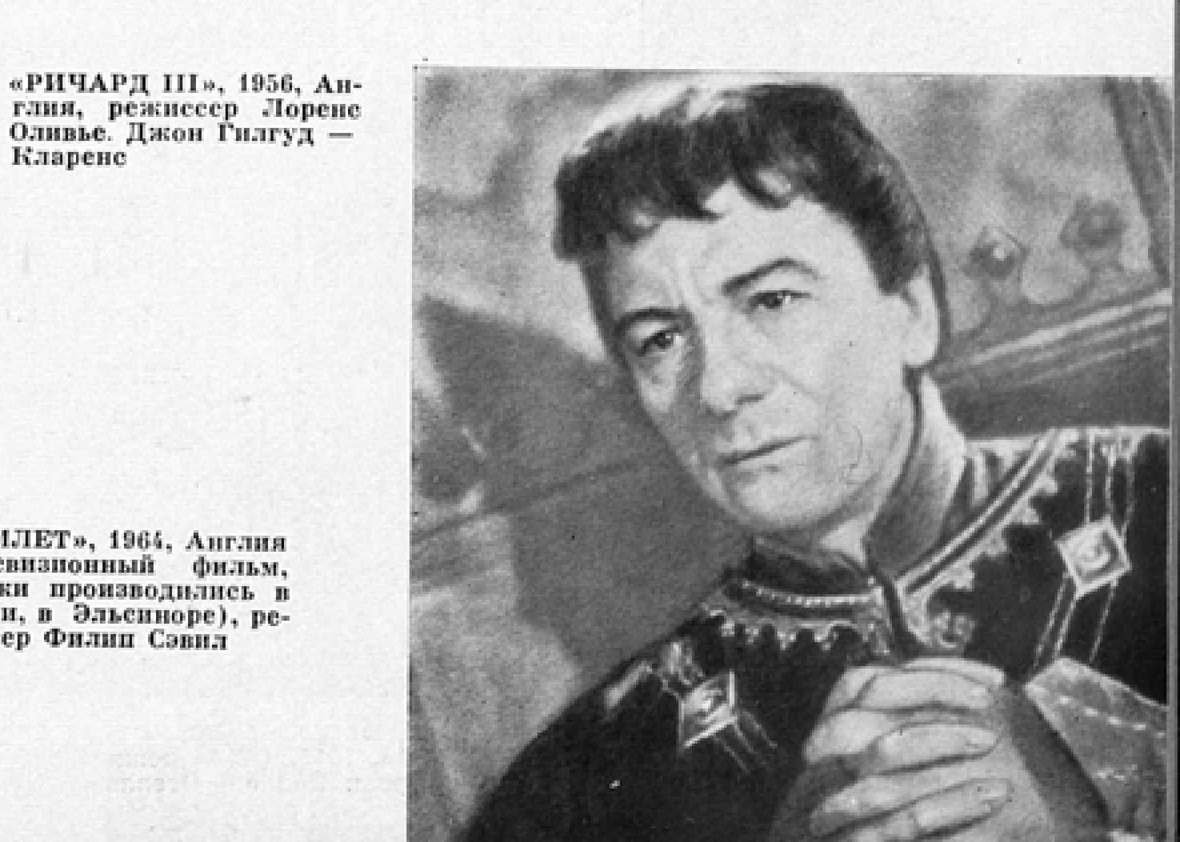


«ГАМЛЕТ», 1913, Англия, режиссер Сесил Хепуорт. Форбс Робертсон—Гамлет

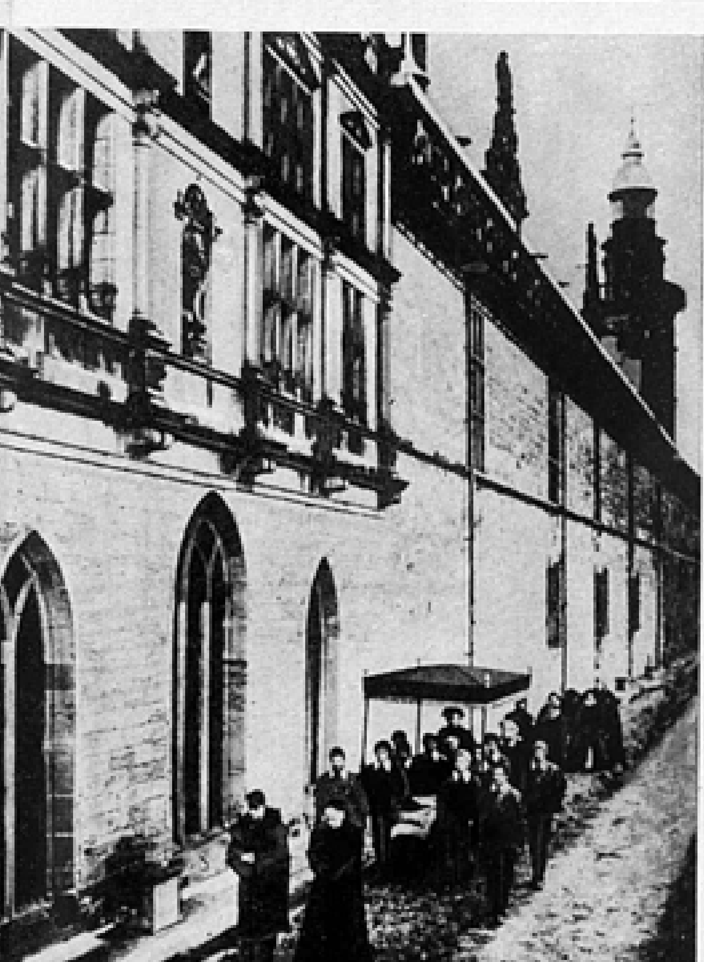
«ГАМЛЕТ», 1920, Германия, режиссер Свенд Гад. Аста Нильсен — Гамлет

«ГАМЛЕТ», 1962, ФРГ (телевизионный фильм). Максимилиан Шелл — Гамлет (справа)

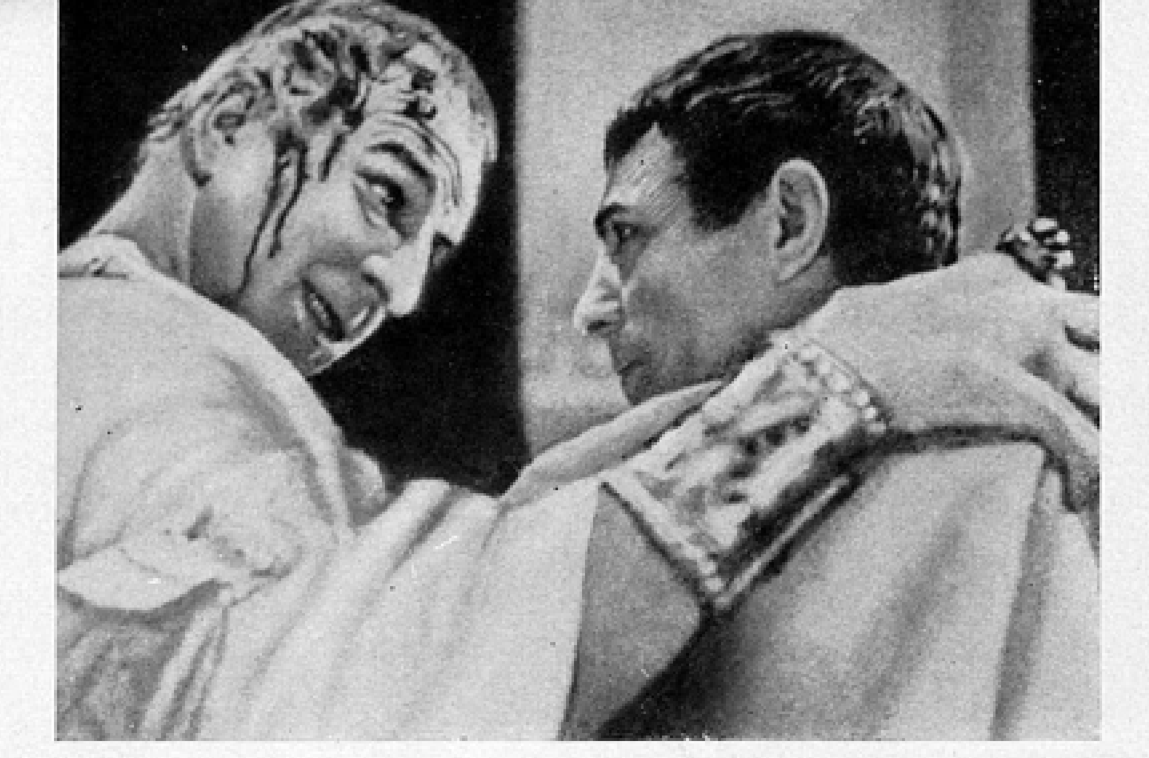
«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА», 1936, США, режиссер Джордж Кьюкор. Джон Барримор — Меркуцио



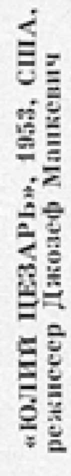
«РИЧАРД III», 1956, Англия, режиссер Лоренс Оливье. Джон Гилгуд — Кларенс



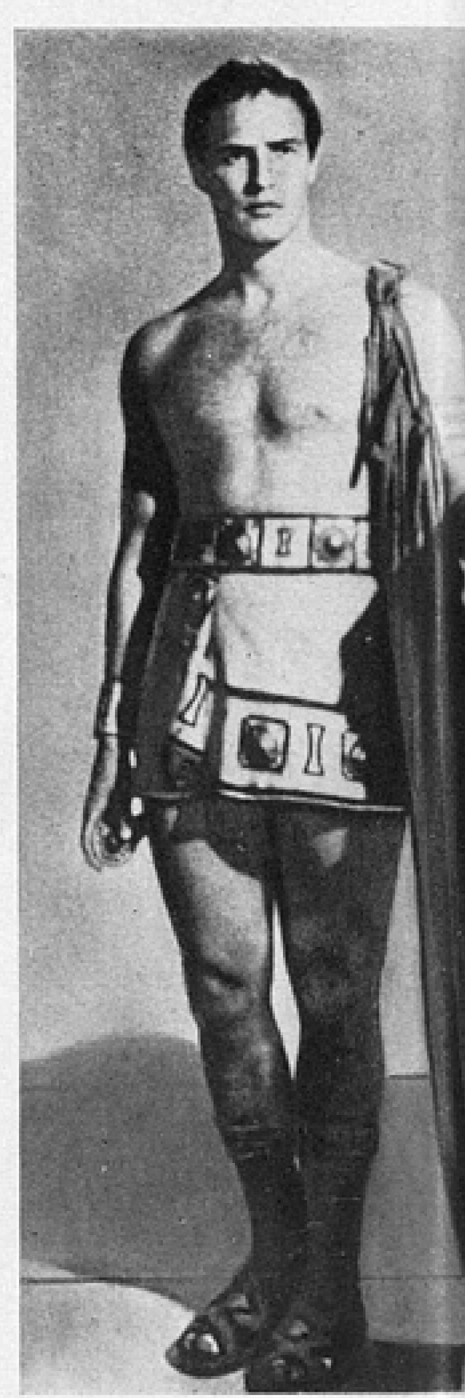
«ГАМЛЕТ», 1964, Англия (телевизионный фильм, съемки производились в Дании, в Эльсиноре), режиссер Филип Сэвил



«ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ», 1953
Луис Кэлхерн — Цезарь, Джеймс Мэсон — Брут
Слева: Джон Гилгуд — Кассий

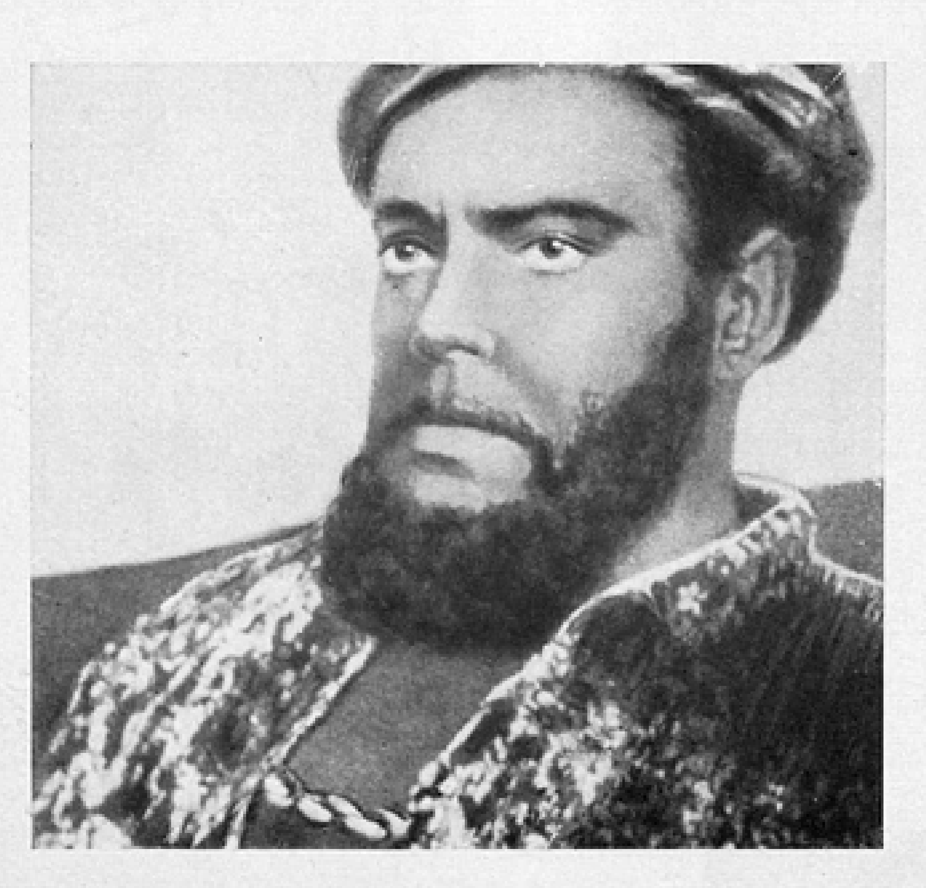


«ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ», 1953, США,
режиссер Джозеф Манкевич



«ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ», 1953
Марлон Брандо — Антоний

«СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ», 1959,
Чехословакия, реж. Иржи Трнка



«ОТЕЛЛО», 1955, США, режиссер Орсон
Уэллс. Орсон Уэллс — Отелло

А. ТУРКОВ

Штаб в Разливе

Я хорошо помню, как на генеральной репетиции погодинского «Человека с ружьем» при появлении на сцене, в глубине коридора, стремительной фигуры Щукина — Ленина, зал взорвался бурными, какими-то исступленно-счастливыми аплодисментами.

Это было не только признание внешней «похожести» облика, но и поощрение творческой смелости художника, взявшегося за труднейшую задачу. Ведь все помнили доверительное признание Маяковского:

> Я боюсь
> этих строчек тыщи,
> как мальчишкой
> боишься фальши.

С тех пор прошло больше четверти века. Теперь можно уже довольно долго перечислять спектакли и фильмы, где роль Ленина играли разные актеры. Среди режиссеров и актеров, обращавшихся к воплощению этого образа, были новаторы и, увы, всего лишь копиисты. И есть в нашей постепенно складывавшейся «Лениниане» такие черты, которые художник-современник должен не только не повторять, но даже решительно оспорить.

Умолчание, принятое в годы культа личности Сталина, зачастую лишало художников многих возможностей показать подлинное величие революционной борьбы и творческой мысли В. И. Ленина. В частности, обходя тот факт, что в Разливе вместе с Лениным находился и Зиновьев, искусство не могло сопоставить их реакцию на сложившуюся после июльских дней политическую ситуацию, показать логическую ясность, активность, исторический оптимизм ленинской мысли.

Когда партия решительно восстановила историческую правду, писатель Э. Казакевич поставил перед собой интереснейшую задачу: воссоздать события — именно события, хотя внешне «действия» в фильме мало, — которые происходили в «штабе революции», как удачно окрестил рабочий Емельянов свой скромный шалаш в Разливе, ставший убежищем Ленина.

Из мемуаров известно, что едва обосновавшись на новом месте, Ленин попросил прислать ему «синюю тетрадь», где содержались выписки из работ Маркса и Энгельса о государстве. Трудно, казалось бы, найти менее подходящее время для размышлений над столь «сугубо теоретической» темой!

Однако Ленин уже сделал такие «естественно-исторические наблюдения» (выражение из «Государства и революции») над тогдашней русской действительностью, которые доказали актуальность проблем создания будущего государства. Наступала пора, когда приходилось оставить надежды на мирное развитие революции и менять тактику, готовясь к наиболее вероятному исходу — необходимости вооруженного захвата власти.

Э. Казакевич увидел в спорах Ленина с Зиновьевым столкновение двух типов политических деятелей: один безбоязненно глядит в глаза самой суровой действительности и громко говорит народу «правду без урезок», а другой пасует перед испытаниями и втайне не верит в способность масс верно оценить происходящее.

Не исключено, по-моему, что, осуществляя этот замысел, писатель кое в чем исходил из последующего исторического опыта и, в частности, придавал Зиновьеву 1917 года черты, которые четко оформились у него и у других больных аналогичными политическими болезнями несколько позже.

Повесть «Синяя тетрадь» увлекла режиссера Л. Кулиджанова своим пафосом — показать силу, пытливость, бесстрашие ленинской мысли, процесс ее формирования, оттачивания в споре с таким небезыскусным полемистом, каким был тогдашний сосед Ленина в Разливе.

И писатель, а вслед за ним режиссер (он же автор сценария) избрали новый поворот ленинской темы, стремились к иной манере в изображении Ильича. В прежних фильмах о Ленине Владимира Ильича не-

«Синяя тетрадь». В роли В. И. Ленина — М. Кузнецов, в роли Я. М. Свердлова — А. Палеес

редко показывали так, как принято было изображать человека, считавшего себя наиболее верным его продолжателем. Поэтому и мысль Ленина часто выглядела как наперед заданная, безапелляционная, с рождения готовая к тому, чтобы быть высеченной на скрижалях.

Фильм Л. Кулиджанова «Синяя тетрадь»* особенно дорог нам тем, что мы как бы присутствуем при рождении ленинской мысли, когда она драматически борется с встающими на ее пути препятствиями и выходит победительницей в этой борьбе.

Уже сам Э. Казакевич подверг имевшийся в его распоряжении фактический и мемуарный материал целеустремленной переработке. Он не воспользовался, например, рассказом Н. Емельянова, как Зиновьев наткнулся на лесника, что могло повлечь за собой самые непредвиденные последствия. Тема непосредственной опасности, грозившей обитателям шалаша, то есть тема, которая могла бы показаться иному автору нелишней для возбуждения читательского внимания, отошла в повести на задний план.

Главным же в ней явилась та напряженная духовная деятельность Ленина, которая заставила назвать емельяновский шалаш «штабом революции», которая позволяла Владимиру Ильичу считать июльское поражение эпизодом, а истинной действительностью — нарастание революции. Глубокий анализ реальной обстановки потребовал от него определения дальнейших путей партии, которую он возглавлял; этим и занялся Владимир Ильич в книге «Государство и революция», выросшей из «синей тетради».

В сценарии принцип целеустремленной обработки материала проводится еще более последовательно. Л. Кулиджанов отказывается от напряженно-сюжетного эпизода, когда к жене Емельянова пристает с расспросами их богатый родич, а она боится, что прибежит кто-либо из детей с пачками покупаемых для Ленина газет. Сценарист убирает также некоторые бытовые эпизоды (купание Ленина с Колей Емельяновым) и даже детали.

В строгих тонах выдержана по большей части работа оператора И. Шатрова. Трудно вспомнить какой-либо кадр, где бы ощущалась тяга к «эффектности», «необычному ракурсу» и т. п. Пейзаж, в высшей степени скромный у Казакевича и мастерски снятый И. Шатровым, входит в фильм органично и будучи неотъемлемым от самого процесса движения ленинской мысли то как бы аккомпанирует действию, то вступает в него сдержанным в своей мощи аккордом, как, например, в кадрах размышлений Ленина у вечернего озера.

Вновь и вновь возникает в кадре плывущая по озеру лодка, на которой едут на свидание с Лениным то Шотман и Зоф, через которых поддерживалась связь с Центральным Комитетом партии, то Свердлов с Дзержинским. И не сразу подмечаешь, что это мнимое однообразие передает мерный ход времени и в то же время оттеняет напряженное ожидание решающих событий, в котором живет Владимир Ильич в Разливе, накаленную атмосферу его творческих поисков и назревающего разрыва с Зиновьевым.

Если искать какой-то, разумеется, условной и неполной аналогии, то я уподобил бы избранную Л. Кулиджановым для своего фильма поэтику театральной постановке «в сукнах». И здесь и там режиссер стремится выдвинуть на первое место самих актеров, сосредоточивая все внимание зрителей на их мыслях и переживаниях.

Поэтому интересно смотреть довольно длинную сцену, в которой ничего внешне не происходит. Просто Владимир Ильич читает и тут же комментирует свежие газеты. Они для него — как охапка дров, брошенная в костер и жадно охваченная пламенем.

Ленина играет артист М. Кузнецов. В Ленине — Кузнецове все время идет внутренняя работа, борение мысли. Вот проступили на виске напряженные жилки, увеличились тени под глазами, «потускнел», кажется, голос. Захваченный тяжелыми мыслями, он почти машинально поддерживает разговор с Колей, в котором обычно звучало столько тепла и юмора.

Можно сказать, что на наших глазах окончательно формируется у Ленина решение не являться на

* Сценарий (по повести Эм. Казакевича) и постановка Л. Кулиджанова. Оператор И. Шатров. Художник Б. Дуленков. Композитор М. Зив. Звукооператор Д. Белевич. Редактор С. Клебанов. Киностудия имени М. Горького, 1963.

суд, которому хотят его подвергнуть. За явку — желание разоблачить клеветнические измышления, обелить партию в глазах тех, кого колеблет беспардонная ложь провокаторов (недаром в памяти Владимира Ильича возникает — тут же «материализующийся» на экране — разговор Емельянова с другим рабочим, Алексеем, который совершенно растерялся, слыша отовсюду об «измене» Ленина). Против — твердая уверенность, что никакого законного суда не будет, что это элементарная ловушка, цель которой — физически уничтожить вождя партии или изолировать его от масс. В итоге это убеждение и берет верх.

Мы как бы наблюдаем ход мысли Ленина. Особенно удачным представляется «мысленный» спор Владимира Ильича с Зиновьевым (артист М. Никельберг) по поводу снятия лозунга «Вся власть Советам!» в сочетании с реальным диалогом на ту же тему: с истерическим надрывом звучат — невысказанные до поры вслух—опасения Зиновьева, и весомо, неторопливо падают слова Ленина. Такие приемы позволяют показать борьбу мнений, идей, позиций.

Спор между Лениным и Зиновьевым незаметно для окружающих продолжается и в присутствии других. Особенно, когда это связано с какими-либо новостями извне. Радость охватывает Владимира Ильича при виде газеты, вышедшей после недавнего разгрома большевистской печати. Зиновьев же невольно оживляется, слыша о неудачах и арестах: он почти обрадован этими новыми аргументами против ленинской позиции.

Зиновьев появляется в фильме, как и в повести, в состоянии крайнего смятения. Оно, видимо, бывало ему вообще присуще: годом раньше Ленин в одном из писем оценивал настроение своего тогдашнего спутника в эмиграции как «нечто вроде смешения личных впечатлений и грусти по поводу «мрачной» политической картины вообще с политикой»*.

Так и теперь он крайне болезненно, более того, панически реагирует на наступление реакции, на клевету, которой обливает партию буржуазная печать (клевета эта была очень гнусной, недаром Ленин вспоминал в этой связи дело Дрейфуса и говорил о «юридическом убийстве из-за угла»).

Но это лишь психологические предпосылки расхождений Ленина с Зиновьевым. Доводы против снятия лозунга о Советах были связаны не только с личными настроениями Зиновьева. Припомним, что, упоминая о поступке Зиновьева, куда более тяжком, совершенном вместе с Каменевым в октябре 1917 года, Владимир Ильич Ленин писал, что он не случаен.

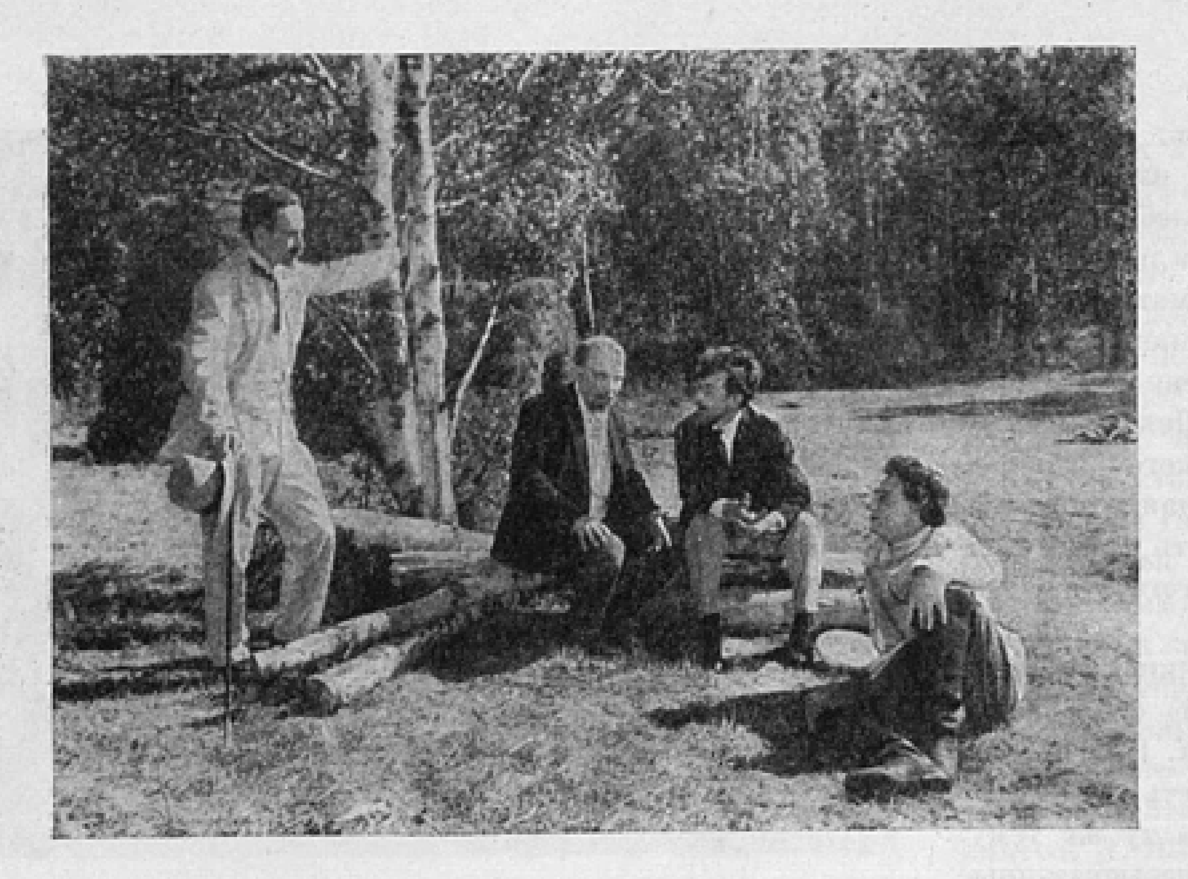
«Синяя тетрадь»

Это значит, что поведение Зиновьева имело какие-то объективные причины, а именно — отражало колебания мелкобуржуазных масс, о чем так много думал Ленин именно в Разливе.

В повести есть эпизод, когда Зиновьеву мерещится, что передняя лодка, на которой находится Ленин, приближается к бездне. Ему кажется, что он, «как привязанный», следует за ленинской лодкой, однако,

«Синяя тетрадь»

* В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 35, стр. 212.



«Синяя тетрадь»

— Поэтому и оставайтесь здесь и не думайте о поездке на съезд, — лукаво побивает Дзержинский своего «оппонента» его же собственным доводом.

Есть в сценарии и фильме некоторые потери по сравнению с повестью, которые, может быть, обусловлены и даже оправданы общей установкой режиссера, но все же заслуживают упоминания.

Образ Ленина в повести поворачивается к нам некоторыми сторонами, увиденными глазами то одного, то другого члена семьи Емельяновых. Так, Емельянов-старший, приглядываясь к Владимиру Ильичу, сравнивает его с «динамо-машиной, прикованной к стене и подрагивающей от заключенной в ней энергии». И даже простодушное восприятие Ленина маленьким Колей тоже вносит дополнительные краски в постепенно слагающийся у читателя повести образ вождя революции.

фигурально выражаясь, придется сказать, что подобный кошмар мог ему привидеться лишь потому, что его собственный политический «чели» явно поддался иному, враждебному течению.

Вероятно, для Ленина было досадным сюрпризом увидеть мелкобуржуазный «дух» в Зиновьеве. Важно, что его спор с Зиновьевым — это не просто спор двух людей, а непримиримая дуэль двух идеологий. На мой взгляд, однако, уровень этого поединка снижается тем, что явственное идейное поражение Зиновьева дополняется некоторыми «бытовыми» параллелями между противниками: сказываются они прежде всего в том, что Зиновьев предстает перед нами просто неприятной личностью.

Ненадолго появляются в фильме сподвижники Ленина — Свердлов (артист А. Палеес), Дзержинский (артист В. Ливанов) и Орджоникидзе (артист Э. Магалашвили). Но актеры дают в общем точные наброски характеров.

Запоминается неожиданно нежное выражение, с которым Свердлов смотрит на возобновленную большевистскую газету. Хорошо и естественно выглядит то, что, вопреки общеизвестным штампам, в маленьком споре между Лениным и Дзержинским победителем выходит последний. Феликс Эдмундович категорически восстает против страстного желания Ленина побывать загримированным в Питере на VI съезде партии. Ленин неохотно отступает перед его доводом, перед его запальчивым обещанием застрелиться, в случае если вождя партии не удастся уберечь.

— Только позвольте вам все же заметить, что русская революция не может зависеть от одного человека! — восклицает Владимир Ильич.

В сценарии же множественность оценок Ленина рабочей семьей, в свою очередь дававшая нам представление о самих этих людях, как-то утерялась. В результате не только проиграл в чем-то сам образ Ленина. Емельянов-старший (артист Н. Лебедев) стал напоминать в фильме фигуру «преданного рабочего», знакомую нам со времен Василия — Н. Охлопкова в фильмах Ромма. А Коля буквально с первого же своего появления вместе с Лениным в кадре глядит на него с неприкрытым обожанием, источник которого зрителям еще непонятен (в отличие от читателей—им известно, что Владимир Ильич уже некоторое время жил в семье Емельяновых). В повести явственно ощущалось это нарастание мальчишеской влюбленности во Владимира Ильича (вспомним сцену купания, где «знаменитый пловец», как шутливо аттестует себя Ленин, совершенно покоряет Колю). Исчезло в фильме и трогательное стремление мальчика перенять какие-то внешние черты Владимира Ильича.

И все же это отдельные просчеты, потому особенно и выделяющиеся, что общий тон фильма повелительно требует подчинения ему всех частностей, которые в ином случае начинают звучать диссонансом.

Любопытно, что в фильме существуют как бы два финала.

После недолгой отлучки к шалашу возвращается Коля. Он спешит, полный радости и от предвкушаемой встречи с Владимиром Ильичем и от того, что привез с собой учебники, по которым Ленин обещал с ним заниматься.

Но поляна безлюдна, шалаш опустел... Маленькая детская фигурка замирает.

Да, уход Ленина из Разлива — большое огорчение для мальчика, испытавшего счастье личного общения с замечательным человеком, хотя Коля, разумеется, еще не в силах даже ощутить его истинный масштаб.

В чем-то эту печаль разделяет и зритель, испытавший благодаря таланту режиссера и актеров эффект присутствия при том, что задумывалось, созидалось в Разливе.

Главное, что удалось передать создателям картины, — это безостановочное движение ленинской мысли к практике революционного действия, навстречу революции.

И вот на экране насыпь у железной дороги, небольшая группа людей: по решению ЦК Ленин переезжает в Финляндию. Впереди — новые трудности, новые поиски.

И напоминая, что на очереди — «опыт революции», который, по словам Ленина, приятнее и полезнее проделывать, чем о нем писать, возникает заключающая фильм надпись:

«До Великой Октябрьской социалистической революции оставалось семьдесят восемь дней».

Эта короткая справка звучит, как голос боевой трубы, зовущей на приступ. И краткая грусть об ушедшем в прошлое эпизоде в Разливе уступает место радостному предчувствию великой революционной грозы.

А. БОЧАРОВ

Побеждающая правда

Многие сходятся на том, что в удаче фильма «Тишина»* немалую роль играет то обстоятельство, что его авторы — писатель Юрий Бондарев и режиссер Владимир Басов — являются сверстниками героев картины, и потому им так близко «лично» все происходящее на экране.

Но мне кажется, не только в этом причина успеха, не только личная интонация, личная авторская заинтересованность заставляют нас, зрителей, с напряжением смотреть фильм. «Тишина» — произведение искусства, вдохновленное страстной гражданственностью, партийностью, единственно способными обеспечить успех фильму о любом времени. Можно, пожалуй, еще больше заострить эту мысль: стремление участвовать в сегодняшней идейной борьбе, а не просто желание поделиться пережитым — вот что главенствует в фильме, определяя его пафос. «Тишина» интересна не только как большой эпический рассказ о сложном и противоречивом прошлом, но и своими выводами, уроками из него. Причем этот умный, глубокий по трактовке событий фильм не навязывает зрителям свои выводы в лобовых решениях, а заставляет его самого активно задумываться над происходящим на экране. Сдержанная, отличающаяся хорошим вкусом работа оператора Т. Лебешева не отвлекает зрителя самодовлеющими находками, внешними эффектами, помогая тем самым сосредоточиться на психологии героев, на внутренних пружинах конфликта.

Съемочному коллективу удалось создать — что далеко не всегда случается с экранизациями — цельное произведение, близкое в своей стилистике к роману и в то же время свободное в поиске своих, кинематографических решений. До сих пор стоит перед глазами сцена на базаре. Сначала всю ширину экрана заполняет разноголосая сумятица, мелькание лиц, фигур, предметов — словом, воссоздана типичная послевоенная «толкучка». А за этим несколько внешним следованием и жизни и описаниям романа вдруг возникает образ солдата-инвалида, предлагающего карточные фокусы. Без этого переключения общего плана в крупный, без этой тишины, внезапно воцаряющейся в шуме и гаме, без внешней бесшабашности солдата и глубокого его горя, прорывающегося и во взгляде, и в интонации, и в жесте, не состоялся бы весь эпизод, в котором воплотилось трагическое переплетение общей военной беды и индивидуальных послевоенных судеб.

Впрочем, не будем начинать разговор с разбора частностей. Вернемся к началу фильма.

«И вечный бой! Покой нам только снится». Вещие строки! Если эти слова Блока действительны для всех времен — а история подтвердила это весьма убеждающе, — то с удесятеренной силой верны они для

* Сценарий Ю. Бондарева и В. Басова по одноименному роману Ю. Бондарева. Постановка В. Басова. Оператор Т. Лебешев. Художник Г. Турылев. Композитор В. Баснер. Звукооператор А. Рябов. Редакторы В. Крепс, Б. Грибанов. «Мосфильм», 1963.

нас; недаром нет в нашей стране звания почетнее звания бойца.

Правда, поначалу в фильме все как будто происходит наоборот: в мирном доме мирным утром снится Сергею бой — пыль, грохот разрывов. Кошмарный сон! К черту бой, хотим покоя, счастья, улыбок! Хотим надеть красивые костюмы, хотим ухаживать за красивыми девушками, которых стало так много после войны! Но здесь-то и завязывается бой, тот самый вечный бой. Тишина, сменившая грохот войны, не то что обманчива, она просто заключает в себе иные бои, иные драмы, иные конфликты. И сугубо личные. И общественные — наиболее острые и значительные в фильме.

Первый из них — судьба поколения, ушедшего на войну семнадцати-восемнадцатилетними.

Если старшее поколение возвращалось к семьям, к работе, в привычный круг отношений, то для молодежи вроде Сергея и Кости положение осложнялось тем, что война была их первой профессией: они уходили на войну мальчиками, едва окончившими школу. Вернулись они взрослыми, многое повидавшими, израненными, орденоносными, командирами — и все-таки мальчиками-недоучками, которым предстояло начинать жизнь с азов.

Что делать? Как жить? Этот вопрос неотступно вставал перед ними. Бравада Кости в начальных эпизодах картины — это ведь в значительной мере попытка прикрыть свою растерянность перед сложностью послевоенной «тишины», свою неудовлетворенность тем, как складывается его судьба. И хотя в фильме эта линия несколько ослаблена по сравнению с романом, она все-таки существует: вспомним, как Нина уговаривает Сергея поступить не на шоферские курсы, а в институт; вспомним сцену в кабинете декана Морозова, где передано это странное ощущение: Морозов разговаривает с ними, как с мальчишками, а они с ним, как равные, и в то же время все-таки как мальчишки...

Сумели авторы фильма рассказать еще и о чувстве, столь свойственном молодым людям, вернувшимся с войны: проверка тех идеалов, за которые они шли в бой, и тех идеалов, с которыми они вышли из боя и вступают в мирную жизнь.

Литература и искусство так называемого потерянного поколения, представленные прежде всего именами Хемингуэя, Ремарка, Олдингтона, рассказали нам, в сущности, о потерянных идеалах. Все то, чему учили подрастающее поколение перед первой мировой войной, оказалось фикцией, набором абстрактных истин, поруганных ужасом и бессмысленностью случившегося.

Идеалы, внушенные в зареве сжигаемых «крамольных» книг, в гвалте фашистских приветствий, оказались несостоятельными и для героев современных немецких книг и фильмов о войне. Ее исход оказался для юношества катастрофой — рухнуло все то, на что надеялись гитлеровские «теоретики».

В отличие от потерянных поколений Запада — и это прекрасно показывает «Тишина» — наша молодежь была воспитана на гуманных, благородных идеалах. Именно поэтому не разочаровалась она в основных человеческих ценностях, сумела прийти в новую жизнь не отчаявшейся, не изверившейся, а полной сил и энергии, хотя и не всегда способной сразу разобраться в сложности послевоенных будней. Именно поэтому стала необходимой для Сергея (артист В. Коняев) и для Кости (артист Г. Мартынюк) борьба за утверждение идеалов партии, против трусости и мещанства. Они остались прямыми, честными — такими, какими их учили быть.

И это не какое-то особое «свойство поколения», а живая эстафета нашей жизни. Ведь и Вохминцев-старший (артист В. Емельянов), даже надломленный, усталый, больной, не поступается своими принципами, а в предсмертном письме из заключения пишет Сергею: «Что бы ни было, мой сын, будь верен делу революции, только ради этого стоит жить!» И декан факультета Морозов (артист С. Плотников) не отворачивается от своего ученика, он поддерживает Сергея в самый трудный момент его жизни — исключения из партии и отчисления из института... Художник Мукомолов (артист Н. Волков), чей путь в искусстве был до отчаяния труден в годы культа личности, тем не менее не отказывается от своего творческого кредо, от своих творческих позиций. И совсем юная Ася (так глубоко, проникновенно сыгранная студенткой ВГИКа Наташей Величко),

«Тишина». Н. Величко — Ася, Г. Мартынюк — Костя

младшая сестра Сергея, начиная жизнь, сразу же заявляет о себе как об открытом, чистом человеке.

Но, конечно, прямота и честность особенно сильно выявляются в характерах Сергея, Кости, «морячка» Косова — и не только потому, что молодость темпераментна, но и потому, что война учила это поколение бескомпромиссному: «да» есть «да», «нет» — всегда «нет». Вот почему так непримирим в своем отношении к Уварову Сергей Вохминцев, вот почему так он активен в презрении к Быкову.

Не случайно столь родственны в «Тишине» спекулянт и жулик Быков (артист М. Ульянов), никого не убивший, и подлый Уваров (артист Е. Лазарев), ничего не укравший, но из-за своей трусости отправивший на верную гибель артиллерийскую батарею. Оба они притворяются тихими. «Я стою за то, чтобы фронтовики объединялись, а не разъединялись... Я не хочу с тобой ссориться, Сергей, честное слово»,— уговаривает Вохминцева Уваров. Не хочет конфликтов и Быков. Недаром его жена говорит: «Поживем — притремся, делить нам нечего». Но такие тихие и обходительные (и поговорка-то у Быкова идиотски-примиряющая: «лады-лады») они лишь потому, что им выгодна тишина, выгоден покой: легче улаживать свои делишки. Зато как меняются они, едва почувствовав угрозу этой тишине! «Если ты... если ты встанешь., поперек моей дороги... Я тебя сотру! Понял, Вохминцев?» — предупреждает Уваров Сергея. «А ты запомни — даю жить всем. А на ногу наступишь — меня не узнаешь»,— признается Быков в разговоре с Костей.

Так становится неизбежным для честных людей открытый бой, ибо есть только два пути: либо примириться с подлостью и тем самым стать ее соучастником, либо пойти на нее атакой. Мирное сосуществование невозможно, как невозможно оно с любой разновидностью буржуазной идеологии. Едва Вохминцевы и Константин отпустили прижатого в угол Быкова, как тот написал донос, по которому арестовали самого мудрого и, значит, самого опасного быковского противника — Николая Григорьевича Вохминцева. Слишком поздно — ценой жизни отца своей любимой, отца своего друга — понял Костя истину о невозможности сосуществования. Но все-таки понял! Поэтому так важен в фильме эпизод, темпераментно сыгранный Г. Мартынюком, когда Костя собирается в милицию, чтобы заявить о спекуляциях Быкова.

В нервной спешке мечется Костя по комнате, и его суета и взволнованность воплощают очень многое: и досаду, что не пошел вовремя, и готовность принять упреки за это, и радостное чувство победителя — победителя не только над Быковым, но и над самим собой, над своей слабостью, мягкотелостью. В романе есть такие рассуждения Сергея: «Но почему человеческая подлость живет тысячи лет — со времен Иуды и Каина? Она часто активнее, чем добро, она не останавливается ни перед чем. А добро бывает жалостливо, добро прощает, забывает...» Эти слова Сергея не вошли в фильм, но они с ы г р а н ы Г. Мартынюком, который на наших глазах приходит к постижению того, что добро должно быть активным, деятельным, непримиримым.

«Т и ш и н а». М. Ульянов — Быков, В. Коняев — Сергей

Через образ полюбившегося героя постигает зритель эту понятую Костей закономерность. Х о ч у б ы т ь ч е с т н ы м — это значит г о т о в б ы т ь б о р ц о м. И хорошо, что фильм учит этой нелегкой, но благородной истине!

Добро не должно прощать, не должно забывать. Ведь недаром с такой настойчивостью и Быков и Уваров призывают к забвению. «То, что было,— черт с ним, забудем»,— говорит Уваров Сергею. Не нравится и Быкову, что Николай Григорьевич вспоминает, как в горький для москвичей день шестнадцатого октября 41-го года Быков пророчил поражение и советовал ему порвать партийный билет. Сегодня, когда Быков норовит вступить в партию, эти воспоминания ему ни к чему.

Нужно верить честным людям — говорит фильм. И в то же время призывает: нельзя прощать зло, шкурничество.

Воссоздавая сложную, противоречивую правду жизни тех лет, Ю. Бондарев и В. Басов сумели увидеть в ней главное, отделить в героях существенное от малозначительного, истинное от ложного, глубинное от наносного. И здесь, конечно, проявился тот активный гуманизм, что стал возможен только после XX и XXII съездов нашей партии, которые со всей решительностью утвердили внимание к человеку, от-

вергли антиленинскую теорию «винтиков». В этом смысле крайне важно для понимания философии фильма сопоставление Уварова и Кости.

Вот он — острый на язык, кажется, легковесный и взбалмошный и не очень-то «сознательный» Костя. Да еще эти «стиляжьи» бакенбарды, которые так не нравятся не только Асе, но и нам, зрителям... И Уваров — вежливый, обходительный, подтянутый. Может быть, и впрямь Уваров лучше Кости — он такой сдержанный, такой исполнительный, никогда не сделает опрометчивого, неверного шага, не поддастся минутной вспышке? Ну а то, что струсил в бою,— так это давнее дело, мало ли что бывало на войне... Ведь его даже в партком избрали: передовой, образцовый студент... Образцовый винтик!

И по сию пору случается, что мы готовы поощрять подобную уваровскую «образцовость» и спешим отвергнуть, осудить таких вот ершистых, несобранных, как Костя. Опасная поспешность! Вот почему столь важно, что авторы «Тишины» последовательно показали, как Уваров окончательно разоблачает свою низкую, трусливую натуру показаниями по «делу Вохминцева», а Костя утверждается на правильном пути, ибо он человек внутренне честный, с добрым и щедрым сердцем, всегда готовый прийти на помощь другу. Так помогает фильм увидеть главное в людях: за обличием человека аккуратного, дисциплинированного, активного разглядеть потенциального предателя, а у внешне безалаберного балагура и остряка почувствовать настоящее сердце, чуткую душу, готовность бороться с подлостью и рвачеством.

У Сергея арестован отец, его самого исключают из партии, он вынужден уйти из института... Решающее для судьбы Сергея заседание парткома (о нем речь впереди) — не случайно в биографии героя: рано или поздно оно должно было случиться — слишком уж пристально следил за Сергеем Вохминцевым негодяй Уваров и порой слишком уж несложно было в те времена очернить честного человека.

Трудно досталась Вохминцеву победа, показанная в финале фильма: столько лет нести на себе груз обиды, незаслуженной, не затихающей ни на мгновение Воистину тяжкий груз... Но В. Коняев, который убедительно провел всю сложную роль Сергея, подчеркивает, что эти трудности сформировали характер, сделали Вохминцева настоящим героем — у него хочется учиться, за ним хочется идти. Бой закаляет человека!

Героями фильма движет вера. Благодаря вере в высокую правду партии, в обязательную победу справедливости не стало для Сергея трагедией, не породило отчаяния и безысходности все случившееся с ним. Ни на секунду не сомневается в идеалах нашей революции Николай Григорьевич Вохминцев, старый солдат ленинской гвардии, арестованный по навету клеветника. Убежден в неизбежном торжестве глубоко реалистического искусства художник Мукомолов. Верят в честность и принципиальность Сергея парторг курса Косов, декан Морозов. И, пожалуй, пафос фильма заключен в утверждении веры — веры в победу добра над злом, веры в силу партии, в настоящую дружбу, настоящую любовь, в непременное укрепление и развитие здоровых начал нашей жизни.

Но и о другой «вере» идет речь в картине — о злой убежденности Свиридова, секретаря парткома института. Злой не только потому, что она приводит к трагическим последствиям, но и потому, что основана на недоверии к людям, на необоснованной, жестокой подозрительности.

Свиридов в исполнении В. Сафонова, с его лицом аскета, с его убежденностью — «необходимо искоренять!» — страшен. Страшен своей одержимостью, стремлением наказывать, а не воспитывать людей, страшен своей искренностью, когда он говорит Сергею, добившись его исключения из партии: «Ты думаешь, мы против тебя боролись? А? Мы за тебя боролись. Партия воспитывает, а не карает». Этот образ — та скверная память о прошлом, та правда, которую, как говорится, «ни убавить, ни прибавить». Конечно, можно сказать, что Свиридов честно заблуждался. Но нейтрализует ли слово «ч е с т н о» сам факт «з а б л у ж д а л с я»? Если мы хотим, чтобы прошлое не могло повториться, мы не должны забывать заблуждения минувшего. Человек должен отвечать перед своей гражданской совестью за каждый свой поступок — вот единственно истинный, гуманистический и глубоко партийный

«Т и ш и н а». В. Коняев — Сергей, Г. Мартынюк—Костя

критерий, который утверждают авторы фильма «Тишина».

В фильме неизмеримо более сильным, чем в романе, оказался эпизод заседания парткома по «делу Вохминцева». Реплики здесь, казалось бы, почти те же, что и в романе, внешняя обстановка изменена совсем немного, но совершенно по-новому предстало все это на экране. И китель Свиридова (хорошо, что китель, а не пиджак и галстук, как было в романе). И подвинутая Морозовым к Сергею пепельница, как рукопожатие друга (вместо: «Вохминцев, возьмите пепельницу»,— холодным голосом сказал Морозов»). И, наконец, непосредственно голосование, где «работает» сам процесс поднятия рук (вместо сухой констатации: пять проголосовали за исключение, двое за выговор, двое воздержались), выявляющий у одних то, что нес с собой культ личности, — страх, уступку демагогам, беспринципность, а у других — принципиальность, смелость, веру в товарищей — все, что помогло партии выстоять в эти годы, сберечь ленинские традиции, деятельно приняться за искоренение последствий культа.

И хотя те, кто голосовал против исключения Сергея, остались в фильме в меньшинстве, именно они определили возможность финала фильма, где воочию предстала победа правды, в которую верил Сергей, на которую опирались Косов и Морозов, которая в полный голос прозвучала в решениях XX съезда партии.

Роман Юрия Бондарева, как известно, завершался иначе, чем это выглядит в фильме: Сергей приступал к работе в глухом районе, «и в эту минуту он чувствовал себя непобежденным». Для экрана авторы искали — и нашли — другой, связанный с сюжетом картины финал, пронизанный радостью победы, торжеством справедливости.

В картине (особенно в первой серии) есть длинноты, чувствуется растянутость некоторых сцен. В одних случаях кинематограф просто обнажил недостаточную весомость, необязательность эпизодов романа: пустой, лишней оказалась сцена в милиции, вполне можно было обойтись без встречи Сергея с приятельницей Уварова у Нины и т. д. В других сталкиваешься с непосредственными просчетами режиссуры: так, растянута и как-то уж очень увеселительна поездка Сергея в поисках Гнездилова на нефтепромысле.

Но все это частности. В целом и режиссер В. Басов и оператор Т. Лебешев точно следуют форме кинoромана с подробным изображением жизни в ее широком и сложном течении, с углубленным проникновением в характеры героев и в то же время с приподнятостью, романтичностью чувств.

Усиливая романтическое звучание фильма, через картину, ее лейтмотивом, проходит песня о бое на безымянной высоте. И это опять-таки не только память о прошлом, но и символ наступательного, активного духа героев. Ведь и в мирное время они на маленькой «безымянной высоте» большого фронта. Их победа помогает увидеть нерушимое единство партии и всего народа, глубинные корни и грандиозные результаты того, что произошло в нашей жизни за последние годы.

«Тишина». На первом плане: В. Коняев — Сергей, Н. Величко — Ася, В. Емельянов — Николай Григорьевич

«Тишина». В. Коняев—Сергей

Р. ЮРЕНЕВ

Один день юных

Оптимизм, радость жизни — непременные и привлекательные качества нашего искусства. Светлое, гармоническое мироощущение позволяет советским художникам занимать активные творческие позиции, сообщать своему зрителю жизнелюбие, бодрость, силу. Оптимизмом, радостью проникнут новый фильм Георгия Данелия и Геннадия Шпаликова «Я шагаю по Москве»*.

«Я» — это Колька, молодой рабочий-метростроевец, которого играет совсем юный и очень обаятельный артист Никита Михалков. Шагает Колька по своему родному городу Москве в течение одного дня — с раннего утра, с окончания ночной смены, до позднего вечера, до начала следующей ночной смены. Поспать Кольке за этот день почти не удается. Различные дела и делишки все время подворачиваются ему, разные люди встречаются, случаются всякие происшествия, и многие чувства касаются его открытой и доброй души.

Ничего особенного, скажем сразу, с Колькой не происходит. Ни несчастий, ни бед никаких, слава богу, он не испытывает. И подвигов, к сожалению, никаких не совершает. Но полюбить мы этого парня успеваем. Полюбить за неизменную готовность всем помочь, все распознать, во всем принять участие. Совершенно бескорыстно. Очень энергично. С подкупающей веселостью.

Существенные события происходят в жизни Колькиных друзей. С Володей (артист Алексей Локтев) Колька познакомился, собственно, в метро, случайно. Володя, сибиряк, автор первого напечатанного рассказа, впервые видит Москву, впервые разговаривает с настоящим московским писателем и знакомится с девушкой, которую, вероятно, полюбит. Во всех этих событиях Колька принимает непременное участие. Он показывает Москву. Он сопровождает Володю к писателю. Он знакомит его с девушкой, которая нравится и ему... Но он не слишком досадует на то, что предпочтение отдается Володе.

С Сашей (артист Евгений Стеблов) Колька знаком, по-видимому, с детства. Для Саши этот день — многотрудный и переломный. Он женится, и его призывают в армию. В военкомат и во Дворец бракосочетаний его сопровождает Колька. Колька же мирит его с невестой, когда свадьба грозит расстроиться.

Побывав за этот день еще в церкви, в ГУМе, в парке культуры и отдыха, в отделении милиции, Колька с последним поездом метро отправляется на работу. Поднимаясь на пустом эскалаторе, он поет песенку: «Бывает все на свете хорошо, в чем дело сразу не поймешь...»

Эти слова как нельзя лучше выражают содержание фильма. Он полон оптимизма, радости жизни, ощущения, что все на свете хорошо. Но что особенно хорошо и, главное, почему хорошо, авторы фильма не объясняют.

Обаятельный герой, который добровольно, доброжелательно и заинтересованно вмешивается во все, что встречается ему на пути, конечно же, говорит о высоких моральных качествах нашей молодежи, о ее активной позиции в жизни, о хозяйском, неравнодушном подходе к окружающему, о чистоте, доброте. Утверждение этих качеств и является основной идеей фильма. Но отсутствие у героя четкого, осознанного стремления к чему-либо, отсутствие у него конфликта, трудностей, которые нужно преодолевать, то есть всего того, что в старину называлось единым драматическим действием, создает впечатление легковесности, легкомыслия. Милые дети! — можем умилиться мы, старшие. Какие они добрые, славные. Нам бы их заботы! Какое счастье, что тревоги их столь мимолетны, что сомнений у них нет, если не считать сомнениями забавные и совершенно наивные колебания Саши насчет женитьбы. О безоблачная пора счастливой юности!

Конечно, не такие умиленные, розовые эмоции хотели вызвать авторы фильма у своих зрителей. Но боюсь, что среди многих теплых, светлых, радостных чувств, вызываемых фильмом, умиление все же присутствует.

Герои фильма в чем-то сродни героям аксеновских повестей (потерявших на экране значительную часть своего обаяния), а в чем-то — героям фильмов «Молодо-зелено» и «Порожний рейс». Депутат райсовета Николай Бабушкин — в исполнении О. Табакова — и журналист — его играет А. Демьяненко — тоже с молодым задором, с нетерпеливой жаждой справедливости и правды вмешивались в окружающие их дела, но, вмешиваясь, делали эти чужие дела своими. Завязывалась борьба, в старину называвшаяся драматическим конфликтом. В этой борьбе раскрывались и развивались характеры молодых героев. И зритель испытывал тревогу и досаду, радость и горе, гордость за молодых своих современников, а не умиление.

То обстоятельство, что жанр фильма «Я шагаю по Москве» можно определить как лирическую комедию,

* Сценарий Г. Шпаликова. Постановка Г. Данелия. Оператор В. Юсов. Художник А. Мягков. Композитор А. Петров. Звукооператор С. Минервин. Редактор И. Сергиевская. «Мосфильм», 1963.

не меняет дела. Конфликт и в комедии, по-моему, должен быть, а серьезные мысли могут возникать и у смеющегося зрителя. Для примера вспомним «Неподдающихся» Ю. Чулюкина или «Сережу» — фильм, поставленный Г. Данелия и И. Таланкиным в такой же светлой, лирико-иронической манере, с элементами комедийной эксцентричности. Насмеявшись, зритель задумывался над проблемами, возникающими перед молодежью, даже перед детьми. После просмотра «Я шагаю по Москве» я думал, что не все так просто, легко и мило в жизни самых бесшабашных, самых развеселых парней и девчат. Почему же такие чуткие, талантливые и, главное, такие молодые художники, как Г. Данелия и Г. Шпаликов, прошли мимо сложности?

Я пишу все это, а сам думаю: выходит, что я фильм ругаю! Как же это получается, ведь фильм мне нравится?

Ну, так буду его хвалить.

В фильме много остроумия, много свежести, его кинематографический язык свободен, современен. Некоторые эпизоды настолько хороши, что хочется их пересказать, но сделать это трудно: их нужно увидеть на экране, настолько они кинематографичны.

Когда в потоках утреннего света по пустынному залу аэропорта, танцуя, движется девушка, ощущаешь и радость и беспокойство, как перед дверью в будущее. За стеклом — аэродром, бескрайние просторы страны, огромная кипучая жизнь. А девушка полна собой, своим собственным счастьем. И они сливаются в единый образ: огромная могучая страна и маленькая, танцующая от счастья девушка.

Когда Колька должен войти в церковь, он, войдя, вежливо и громко здоровается со священником, так что тот, не прерывая молитвы, должен кивнуть ему в ответ. Этот маленький эпизод говорит о многом: и о том, что Колька воспитан, тактичен, мягок, и о том, что он, сын людей нового, советского воспитания, никогда не бывал в церкви.

Когда свадьба Саши расстраивается, невеста уходит домой, а маленький братишка томится необходимостью возвращать свадебные подарки — гости не расходятся. Они спускаются во двор и там мирно танцуют под музыку, доносящуюся из открытых окон. В этом эпизоде и беспечность юности, желающей несмотря ни на что веселиться, и чувство, что все они — хозяева, что все они здесь дома, у себя, в своей Москве.

Образ светлого, беспокойного, многолюдного и радостного города — одно из лучших художественных достижений фильма. Оператор Вадим Юсов после замечательной своей работы над «Ивановым детством» еще раз показал большой талант и окрепшее мастерство. Его аппарат, как и требует нынешний уровень киноискусства, подвижен, наблюдателен, активен. Но многочисленные панорамы и наезды, разнообразнейшие ракурсы, следование за движущимися объектами не делает изобразительное решение фильма случайным, инертным. В. Юсов отлично владеет композицией, умеет ненавязчиво, но внятно выделить в кадре важное, основное, умеет светом создать характеристику натуры и помочь актеру сыграть настроение, состояние.

Москва показана Г. Данелия и В. Юсовым увлеченно, свежо, разнообразно. И шумный блеск цент-

«Я шагаю по Москве». А. Локтев — Володя

«Я шагаю по Москве». А. Локтев — Володя, Г. Польских — Алена, Н. Михалков — Коля

«Я шагаю по Москве». Н. Михалков — Коля, А. Локтев — Володя, Е. Стеблов — Саша

«Я шагаю по Москве». Г. Польских — Алена

«Я шагаю по Москве». В. Басов — полотер

ральных площадей, и праздничная суета бульваров, и тихая теснота переулков, и движущийся простор проспектов, и уходящие ввысь окна новых корпусов, и толстые бока уютных старых флигельков — все это показано интересно, по-своему. Для москвичей, влюбленных в свой город, есть особая сладость в узнавании на экране мест, в которых происходит кинодействие.

Очень часто я не сразу узнавал в фильме хорошо знакомые дома, углы, проезды. Но, узнав, испытывал двойную радость: неожиданным ракурсом, непривычной точкой зрения Данелия и Юсов раскрывали для меня новую, неизвестную мне красоту Москвы.

Музыка Андрея Петрова, как и в его предыдущей совместной работе с Данелия в фильме «Путь к причалу», построена на разработке лирической песенной темы. Но это не делает музыку фильма скупой или однообразной. Режиссер и композитор чутко прислушиваются к звучанию жизни, звучанию города. И в музыкальную ткань фильма входят и звуки радио, патефонов, оркестров, и отдельные фразы популярных мелодий, и поющие и смеющиеся голоса. А разрабатывает свою основную мелодию композитор мастерски, так что она несомненно запомнится, полюбится зрителю.

Все актеры играют естественно и свободно. Правда, сложные задачи перед ними не встают. Отсутствие конфликта, драматической борьбы делает достаточной естественность в несложных, хорошо известных всем молодым людям ситуациях. И молодые актеры свободно играют самих себя.

Но есть в фильме и серьезное актерское достижение. Это В. Басов в роли полотера. Роль обывателя и пошляка, развязно рассуждающего об искусстве, сыграна Басовым очень зло, тонко и точно. И особенно забавно то, что, сделав своего полотера вполне достоверным, артист открыто выразил свое отношение к нему — презрительное, ироническое.

Сцена с полотером не имеет никаких связей с другими сценами фильма, она решена как вставной концертный номер. Однако она несет весьма существенную идейную нагрузку: в ней авторы фильма формулируют свои художественные позиции, вернее, те методы, приемы, традиции, с которыми они не согласны и которые стремятся опровергнуть и преодолеть.

Разбирая рассказ молодого сибиряка, пошляк-полотер требует, во-первых, тематической определенности.

П о л о т е р. О чем рассказ-то?

В о л о д я. Ну... в общем, о хороших людях.

П о л о т е р. Мало!

Затем полотер вслед за Чеховым требует, чтобы висящее на стене ружье стреляло — то есть отбора,

осмысленности художественных деталей. Далее он ищет сути, основной сути и, наконец, хочет правды характеров.

Мне страшновато выписывать эти эстетические взгляды пошляка-полотера, потому что, увы... я их разделяю. Мне кажется, что рассказывать о хороших молодых людях «вообще» Г. Шпаликов и Г. Данелия умеют очень талантливо, но этого мало. Мне хотелось бы большей определенности и вместе с тем сложности характеров. Мне было бы тем радостнее, чем больше ситуаций, деталей «стреляло» бы, то есть имело смысловую нагрузку.

Мое ужасное положение несколько облегчается тем, что авторы не ограничили эстетику своего полотера вышеперечисленными критериями и дали ему еще текст, в котором он утверждает, что всеми людьми движут любовь, голод и страх смерти и что все они лишь прикидываются благородными. С этим я, разумеется, согласиться не могу. Но меня печалит, что обывательские пошлости авторы фильма перемешали с требованиями реалистического искусства.

Я отлично понимаю, что многие наши молодые кинематографические художники ищут новые, более свободные, близкие к повествовательным драматические формы. Я, сочувствуя этим поискам, сознаю их закономерность. Я приветствовал свободное, фрагментарное построение сюжета в «Сереже» и во «Вступлении», мне нравилось, что в «Пути к причалу» сюжет как бы переливается через края фильма, что судьбы героев шире сюжетных рамок. Я вижу много интересного и в композиции «Я шагаю по Москве». Но я не вижу в ней стержневой, обобщающей мысли, не вижу позиции художников.

И я должен сказать, что тонкий, жизнерадостный и отлично сделанный, этот фильм лишен тематической определенности, ибо его человеческие характеры хоть и привлекательны, но не глубоки, что ясной и свежей мысли я в фильме не усмотрел.

Однако я уверен, что и Г. Шпаликов и Г. Данелия пойдут в своем творчестве дальше, вперед. Что они найдут такие драматические конфликты, которые раскроют нравственный мир нашей молодежи и такие характеры, которые заставят нас не умиляться, а радоваться, верить и размышлять.

Н. КОВАРСКИЙ

У порога Москвы

В октябре 1941 года, когда война вплотную подошла к Москве, несколько зенитных батарей, расположенных в черте города, по распоряжению командования оставили свои позиции и вышли на ближние подступы к столице для борьбы с фашистскими танками. Среди переброшенных на новые позиции зенитчиков был и орудийный расчет, которым командовал старший сержант Прохоренко. Согласно полученным указаниям Прохоренко установил орудие у небольшой станции, на огороде возле домика, в котором жила семья железнодорожника.

Сам владелец домика был в эти дни далеко в Сибири — сопровождал воинский состав, а жена его с семнадцатилетней дочерью и еще тремя детьми, мал мала меньше, пожалела и корову и нажитое за годы скудное добро и так и осталась дома, в небольшом поселке, у порога Москвы. Рассказ о том, как орудийный расчет сержанта Прохоренко вместе с семьей железнодорожника в течение нескольких дней отражал атаки немецких танков, и составляет основную линию сюжета фильма «У твоего порога»*.

Фильм отличается чрезвычайной скромностью, нарочитой ограниченностью и в развитии действия и в изобразительной характеристике войны. Можно подумать, что он даже несколько полемичен по отношению ко многим фильмам о войне, в которых действовали крупные войсковые соединения, массы войск, в которых показаны были масштабные события, а на фоне этих событий бегло прочерчивались истории отдельных судеб. Впрочем, эта ограниченность и скромность не составляет индивидуального отличия только данного фильма. Та же черта свойственна и фильмам «Баллада о солдате», «Солдаты», «Последние залпы» и некоторым другим. Эти очень разные фильмы объединены одной общей чертой — пристальным вниманием к человеку, который, пройдя через нечеловеческие испытания войны, не только не потерял своих высоких душевных качеств, но, напротив, раскрыл их во всей полноте. И в этом смысле они противостоят тем фильмам, в которых бои, атаки, передвижения огромных армейских масс заслоняли собой человека, сводили его на роль простейшего винтика огромной военной машины.

Удивительно скромно выглядит с точки зрения этой эстетики фильм «У твоего порога». Одна зе-

* Сценарий С. Нагорного. Постановка В. Ордынского. Оператор И. Слабневич. Художники Б. Немечек, А. Вайсфельд. Композитор В. Баснер. Звукооператор С. Литвинов. Редактор Л. Нехорошев. «Мосфильм», 1963.

«У твоего порога». Б. Юрченко — Прохоренко

нитная пушка, один расчет, домик железнодорожника, семья его — вот, собственно, и все главные участники фильма.

Разумеется, я отнюдь не противопоставляю фильмы с массовками фильмам без массовок. Это было бы и наивно и неверно. Есть в нашей кинематографии произведения, хотя и отмеченные большими постановочными масштабами, но значительно более близкие и родственные и «Балладе о солдате» и фильму «У твоего порога», нежели фильмам типа «Сталинградской битвы» или «Падения Берлина». К их числу относятся и «Солдаты» В. Некрасова — А. Иванова, и «Последние залпы» Ю. Бондарева — Л. Саакова. В той же традиции реализован и фильм «Живые и мертвые» К. Симонова — А. Столпера.

Картина «У твоего порога» показывает тот драматический для страны момент, когда враг подошел к столице и лишь немногие километры отделяли город от линии фронта. Идет защита подступов к Москве, и война становится личным делом каждого человека. Враг у порога Москвы, и это заставляет встать в строй, непосредственно включиться в борьбу и тех, кто раньше не участвовал в ней. Единство, сплоченность народа и армии перед лицом фашизма — вот тема фильма «У твоего порога», поставленного В. Ордынским по сценарию С. Нагорного.

Есть в фильме образ, в котором эта тема раскрывается с наибольшей полнотой и глубиной. Это образ матери, созданный артисткой Н. Федосовой. Самое значительное в ее исполнении— те изменения, которые происходят в женщине, когда волею судеб оказывается она в гуще военных действий, становится участником боя с надвигающимися фашистскими танками.

В первых эпизодах возле домика железнодорожника, когда расчет устанавливает орудие и мать выходит навстречу неожиданным гостям, она выглядит и держится и ведет себя как обыкновенная жительница московского пригорода. Рачительная, трудолюбивая хозяйка, женщина, как будто полностью погруженная в мелочные и тягостные заботы. Надо отдать справедливость Н. Федосовой, она необычайно внешне убедительна. Однако, когда мы читаем в рецензиях или статьях это слово «убедительна», оно отнюдь не означает высокую степень мастерства и вдохновения. Убедительность в родстве с типажностью, она только один из признаков этой несколько более высокой, чем в немом кино, типажности. Мастерство же и вдохновение Федосовой раскрываются не в этих первоначальных эпизодах, а во всем исполнении, в воссоздании той напряженной «жизни человеческого духа», душевной глубины, какими отмечены переживания этой женщины. Меняется даже самая манера исполнения — в первых эпизодах для матери характерна бытовая, глуховатая интонация, мелкий бытовой жест, к концу фильма игра актрисы приобретает иные черты. Когда единственный оставшийся в живых из всего расчета тяжело раненный Прохоренко (артист Б. Юрченко) просит и требует: «Снаряд, снаряд!», мать берет снаряд и несет его к орудию с такой простотой и вместе с тем с такой величественностью, которые ни в малой степени не похожи на бытовую суетливость первых эпизодов. Может быть, мать погибает, как и все остальные участники этой трагедии, происходящей у домика железнодорожника, но она не умирает, а как бы навеки застывает. И лицо ее прекрасно и сурово, когда она стоит неподалеку от разбитого орудия — русская, советская женщина, преградившая путь врагу.

Мать изменяется не «вдруг». Федосова играет эту роль так, что вы понимаете — мужество, стойкость, бесстрашие не появились в героине внезапно, они всегда были заложены в ее душе. Образ этот так, как он был написан автором сценария, задуман режиссером и сыгран актрисой,—раскрывается в самой сущности своей, в том, что составляет неизменное, постоянное, наиболее важное в человеке. «Сотри случайные черты, и ты увидишь: мир прекрасен» (А. Блок). Авторы фильма и артистка как бы снимают, стирают с характера «случайные черты», для того чтобы зритель увидел мир во всей его истинной красоте.

Сценарий немногословен, персонажи сценария отличаются тем же свойством. И все-таки в фильме

опущен ряд реплик, а иногда и эпизодов. Каким же образом случилось, что, опуская реплики и эпизоды, авторы в то же время выиграли в яркости характеров?

Сценарист и режиссер проделали серьезную работу над, казалось бы, уже готовым фильмом. Они переделывали и редактировали его, учтя ряд замечаний, тщательно выверяя звучание картины, добиваясь наиболее точного воплощения темы. В картине оставлены только те мотивы и подробности, которые имеют непосредственное драматургическое значение.

Есть в орудийном расчете боец Перекалин (его умно, точно играет актер Ю. Горобец). Человек с хмурым, почти неулыбающимся лицом, он старше других бойцов. Читая сценарий, я не нашел в нем указаний на гражданскую профессию Перекалина. По внешним признакам судя, он — рабочий, может быть, мастер на одном из московских заводов. Еще по дороге на позицию он все время присматривается к толпам женщин, роющих эскарпы. «Ну, что, увидел?» — спрашивает Перекалина один из бойцов, а Перекалин убежденно отвечает ему: «Я бы увидел. Я бы ее из тысячи узнал...» И вот во время одного из учений, которые систематически проводят бойцы расчета, Перекалин поворачивает колесо прицела, и в его прорези движется поле, кустарник, потом появляется шлагбаум и, наконец, колонна женщин с лопатами. Лица их хорошо видны, и Перекалин узнает ту, которую искал все время,— жену. В домик железнодорожника после свидания с женой он приходит грустный. И грусть эта вызвана больше всего тем, что он вдруг понял, как неверно вел себя с женой, хоть и любил ее, жил с ней, «как слепой», повинуясь угрюмому и молчаливому своему характеру, почти не разговаривая, не отвечая на ее просьбы — «сказал бы любишь ли, хороша ли я для тебя...». Перекалин дерется мужественно и храбро и достойно погибает. Вот, собственно, и весь сказ о бойце Перекалине.

Зритель вместе с бойцами расчета неоднократно рассматривал окружающий пейзаж в прицельное стекло и во время учений и во время отражения атак фашистских танков. Но то, что эта подробность неожиданно включается в историю отношений бойца к жене, помогает ему найти жену и перед смертью попрощаться с нею, делает эту деталь, удачно найденную постановщиком, драматургически значительной, и мы навсегда запоминаем и самого Перекалина и его историю.

По этому же принципу драматургически весомой и значительной детали построена и общая характеристика жизни расчета в те немногие трагические дни, когда он сражается и погибает, и характеристика отдельных участников этой трагедии. Такой под-

«У твоего порога». Н. Федосова — мать

робностью является и рефрен, проходящий через первые части фильма — бодрая реплика «откат нормальный!», заканчивающая учения, которые беспрерывно проводит командир расчета в ожидании танковой атаки. И короткая, очень короткая встреча Лизы с самым молодым бойцом Чернышевым, и короткая сцена острого разговора Прохоренко с Берсеневым, получающим от командира выговор за неуместное философствование. И именно эти подробности делают все отношения внутри расчета и между бойцами расчета и семьей железнодорожника необычайно сложными и конкретными и вместе с тем именно они, будучи непосредственно связаны с темой войны, придают всему фильму напряженность и драматизм.

Если бы фильм заключал в себе только рассказ о том, как орудийный расчет вместе с семьей железнодорожника отбивал атаки фашистских танков и как все участники этих боев погибали один за другим, то можно предположить, что сюжет картины вряд ли захватил бы зрителя с той силой, с какой захватывает его теперь. Он и не показался бы зрителю оригинальным — нечто подобное можно было встретить уже и в прозе и на театральных подмостках. Наконец, все, о чем рассказывают авторы «У твоего порога», могло бы случиться в любом городе или, вернее, на подступах к любому городу. Но в картине сюжет отнюдь не ограничен рассказанной центральной новеллой, в нем есть элементы, приурочивающие его именно к истории обороны Москвы, к подмосковному

«У твоего порога». Ю. Горобец — Перекалин, И. Выходцева — его жена

пейзажу, к реальным обстоятельствам осенних боев тысяча девятьсот сорок первого года. И как раз эти элементы составляют наиболее оригинальные черты и сценария и фильма, своеобразие его художественного облика.

Но прежде всего зададим себе вопрос. Если подмосковный домик и участок земли при нем становятся средоточием действия, то как происходит обязательное для всякого подлинного явления искусства «чудо» переключения из малого в большой масштаб, превращение событий, в которых участвует несколько бойцов и несколько человек из семьи железнодорожника, в образ сражающегося народа и в образ той битвы, в итоге которой немцы были разбиты и отступили от Москвы? Как возникают те второй и третий планы, которые заставляют зрителя воспринимать все происходящее на экране не только в его непосредственном смысле, но и как нечто неизмеримо более широкое и значительное, нежели этот непосредственный смысл? Ведь это «чудо» в каждом фильме происходит своеобразно, в нем сказывается индивидуальность авторов фильма. Самый процесс обобщения у каждого художника, если только он настоящий художник, приобретает особые и неповторимые черты.

Если представить себе ход развития центральной новеллы фильма как прямую линию, то эту прямую пересекает ряд эпизодов, каждый из которых ни логически, ни фабульно не связан ни друг с другом, ни с этой линией.

...Враг близко. Так близко, что на одной из пригородных подмосковных станций, уже занятой фашистами, солдаты противника внимательно рассматривают расписание поездов — сколько еще там до Москвы? Один из них, забравшись в кассу, отщелкивает билеты, а остальные гогочут, становятся в очередь. И на все это смотрит старик-железнодорожник, на лице которого огромное, неподдельное горе.

...На подмосковном шоссе — разбитая бомбой «эмка», санитары выносят из машины труп водителя.

...Где-то в Сибири встречаются на станции санитарный поезд, везущий с фронта раненых, и поезд с сибиряками, направляющийся к Москве. Его сопровождает железнодорожник — тот, чья семья осталась в домике под Москвой. Он с ужасом узнает от бойцов, что враг уже около Москвы, и все допытывается, как обстоят дела на Рогачевском шоссе, возле которого живут его родные, все гадает, успели ли они эвакуироваться.

Ощерившаяся зенитными орудиями, проволочными заграждениями, надолбами, суровая, готовая к бою Москва.

Таких, перерезающих основную новеллу, эпизодов много.

Пожалуй, наиболее драматичный и яркий из них — эпизод на одном из больших вокзалов, стены которого испещрены тысячами надписей, сделанных людьми, разбросанными, разъединенными войной, ищущими друг друга,— и вот уже слышатся голоса тех, кто оставил эти записки на узловой станции: «Кто знает местопребывание...» «Кто знает?!» «Кто знает?»... И еще один эпизод, придающий фильму особую эмоциональную силу,— с ополченцами-москвичами, которых ведет в бой молоденький лейтенантик (артист С. Соколов), недавно окончивший военное училище.

Эти эпизоды и являются тем путем, которым движется мысль художников к обобщению. Не будь их, фильм так и остался бы частным случаем, ярким и трагическим, но в очень малой степени раскрывающим тему, которой он посвящен. Именно они, пересекающие линию главного действия эпизоды, вносят элемент высокой патетики в фильм, являются не только смысловым, но и эмоциональным ключом к верному пониманию фильма.

Обычно в наших фильмах об Отечественной войне темы индивидуальных судеб развивались в попутных эпизодах, главное же внимание уделялось крупным, развернутым событиям. В фильме «У твоего порога» индивидуальные судьбы людей, история боевого расчета и история семьи железнодорожника поставлены в центр, а военная хроника эпохи выделена в попутные эпизоды. Но при этом решающую роль играет принцип их соотношения в картине.

Я уже говорил, что попутные эпизоды логически и фабульно не связаны с центральной новеллой или связаны очень слабо. И тем не менее связь между ними существует. Я бы назвал эту связь эмоционально-смысловой. Ибо все эпизоды фильма объединены темой произведения, единством чувства, напряженностью и драматизмом самого события, которому посвящена картина.

В сущности, эта особая форма связи между эпизодами и центральным рассказом представляет собою как бы особый жанровый признак. Фильм сочетает драматическую новеллу с чертами эпопеи; вымысел, характерный для художественного произведения, и строго хроникальные куски, хотя и не являющиеся хроникой в точном смысле этого слова, но похожие на документальные съемки и изобразительной манерой и режиссерским построением. Можно было бы назвать этот жанр повестью, но применительно к фильму «У твоего порога» этот термин обнаруживает свою условность и несостоятельность. Можно было бы назвать его поэмой, но, принимая во внимание стремление режиссера и оператора И. Слабневича, блестяще снявшего фильм, к строгой, почти хроникальной достоверности, это определение тоже будет звучать сомнительно.

Мне кажется, правильнее в определении жанра фильма «У твоего порога» исходить из непосредственно кинематографической традиции, частично представленной в работах крупнейших документалистов эпохи немого кино (Дзига Вертов, Эсфирь Шуб), а частично в перечисленных мною в самом начале статьи советских фильмах о войне. Построение, сценарные и монтажные принципы этого фильма интересны нам прежде всего потому, что они представляют собою сочетание напряженного драматизма с широтой и полнотой изображения. Фильм, будучи сосредоточен в значительной своей части на одном эпизоде с небольшим числом действующих лиц, рисует вместе с тем широкую картину событий. В нем найдено своеобразное сочетание большого события и индивидуальных характеров его участников. Если попытаться коротко сформулировать преимущества этого жанра, этого решения художественной задачи, стоявшей перед авторами, то надо отметить прежде всего его емкость.

Конечно, это пока еще первые скромные попытки предложить какой-то свой путь в кинодраматургии. Будущее покажет, насколько этот путь плодотворен.

●

Война стоила нашему народу огромных жертв. Это высокая и трагическая правда. Но жертвы были не напрасны, фашизм был разгромлен, и советский народ спас другие народы от чумы фашизма. И эта всемирно-историческая победа не может оставаться только в сознании зрителя, смотрящего фильм, она должна найти свое отражение на экране, ибо рядом с горем утраты присутствует великая радость победы.

Есть в фильме линия, состоящая всего из нескольких эпизодов,— и их оказывается достаточно,— которая раскрывает преодоление народом трагизма войны, воплощает победный дух советских людей.

Это — линия и эпизоды, рисующие путь сибирских полков, эшелоны которых движутся к Москве, чтобы преградить врагу путь к столице.

Я видел фильм несколько раз и внимательно наблюдал за зрителями. Ни один момент во время просмотра не вызывал такой ответной реакции в зале, как кадры, показывающие сибирские полки, когда они направляются на защиту Москвы, а потом едут в московском метро, и кто-то из бойцов, никогда не бывавший в столице и мечтавший в нее попасть, огорчается, что едут они под землей, и он, находясь в Москве, не увидит, какая же она на самом деле...

...Медленно движутся эскалаторы — на них стройными рядами, в ослепительно белых полушубках стоят сибиряки. Все они как на подбор, статные, ладно скроенные, суровые, готовящиеся к решительному бою воины. Движется грозная, надежная сила, движется защита и победа.

На экране — та сила народа, которая и превращает трагедию, показанную в фильме «У твоего порога», в трагедию оптимистическую.

«У твоего порога»

А. ЗОРКИЙ

Против равнодушия!

Вот начало этой, казалось бы, только забавной истории. Юной героине фильма Гале понравился монтер Алеша. Каждый день по ее вызову приходит он чинить вполне исправный телефон. Возится в передней у аппарата, а девушка лукаво поглядывает на него из комнаты: «Мол, чини не чини, все равно вызову тебя снова». Посмеиваются привыкшие к ее звонкам телефонистки ремонтного узла. Улыбается зритель этой юмористической завязке сюжета. А молодые люди уже познакомились. Гуляют по Москве. Через несколько дней уезжают погостить к родителям монтера...

Рассказывается об этом авторами фильма «Если ты прав...» * — сценаристом Э. Брагинским и режиссером Ю. Егоровым — легко, с юмором, с желанием создать лирическую атмосферу повествования. Однако в чем же сверхзадача фильма? Какие более глубокие намерения авторов может уловить с экрана зритель? Что может вынести из начала истории? Что история эта вполне вероятная (влюбилась девушка в монтера), а потому и вполне жизненная? Что мы живем в такое время, когда образованный «клиент» вполне может влюбиться в монтера, кстати студента-заочника?

Но ведь здесь еще нет открытия. Хорошим человеком может быть монтер. И не монтер. И нет ничего принципиально более существенного или более современного в том, что Галя полюбила монтера, а не кандидата астрономических наук. Важно, что это за любовь, что это за люди? Но это нам не спешат раскрыть авторы.

Галю играет хорошо знакомая зрителям Жанна Болотова, Алексея — молодой, очень способный актер С. Любшин. Но исполнители, как правило, не могут выражать больше, чем заложено авторами в ролях. Требуется ли от Болотовой создать определенный образ героини, дать развернутый характер? Нет. И потому, когда следишь за Болотовой — Галей, то создается ощущение, будто она занята искусной и кропотливой нюансировкой... несуществующего образа. С. Любшин предстает перед нами трудолюбивым, улыбчивым и, верно, хорошим пареньком. Но вот каким? Ведь он также не отмечен яркой индивидуальностью. Перед нами пока что некое «арифметическое среднее» молодого современного героя, некое «арифметическое среднее» молодой современной героини. Это «среднее» в нашем кинематографе научились изображать лирически и весьма естественно — подмечая живые черточки, находя свежие детали... Но ведь без характеров не обойтись! Без проявления личности героя не может быть по-настоящему рассказана ни одна история. Потому-то не угадывает зритель пружины фильма в его первых лирических и комедийных сценах, в доброй трети авторского повествования.

Конфликт картины, ее тема возникают перед зрителем весьма неожиданно, из случайности. Случайности драматургической по отношению к первоначальному развитию сюжета.

Сама же по себе эта случайность весьма жизненная. В чьей-то впервые появившейся перед нами квартире Алексей ремонтирует телефон. А за его спиной хозяева поочередно несут «вахту». Как бы ни прихватил монтер вместе со своим чемоданчиком нейлоновую шубку, или меховую шапку, или, не дай бог, холодильник — бывали же случаи. Высказав хозяевам самые здравые мысли насчет их сущности, Алексей уходит из квартиры, оставив разобранным злополучный телефон.

И вот здесь, собственно, начинается история героя. Оскорбленный владелец мехов и полированных сервантов отправляется с жалобой к начальнику телефонного узла. Он требует кары. Не за то, что унизил человека грязным подозрением и совал ему взятку, предлагая «левую» работу. Нет, как раз за то, что монтер посмел оскорбиться, позволил себе отклонить взятку, нагрубить подлецу и бросить, не починив, личный телефон этого господина. Естественно, не такими словами формулирует он свои претензии. Нет, он умеет говорить о долге и порядочности, рабочей ответственности и коммунистической морали. Он чувствует за собой силу.

Какая же это сила? Сила кляузы? Сила авторитетного доноса? Но полно. Мы живем уже в другое время. И потому, естественно, ждем, что после разговора Алеши с начальником пустое недоразумение рассеется. Но этого не происходит.

Сцена объяснения Алеши с начальником узла, на мой взгляд, лучшая в фильме. Ее великолепно проводит актер В. Щеглов.

Вот он сидит за своим рабочим столом, деловитый, старательный, обремененный множеством забот человек. Самой заурядной внешности. Да и не только внешности. Бывают такие насквозь заурядные, хотя и, верно, неплохие люди. Поначалу к нему даже проникаешься симпатией. Он не кричит, не проявляет

---

* Сценарий Э. Брагинского, Ю. Егорова. Постановка Ю. Егорова. Операторы И. Шатров, П. Катаев. Художники И. Бахметьев, Н. Сендеров. Композитор М. Фрадкин. Звукооператор Н. Озорнов. Редактор В. Бирюкова. Киностудия имени М. Горького, 1963.

начальственного гнева, спрашивает мягко: «Ну, что там у вас произошло?» — сейчас, видно, во всем разберется... Алеша начинает рассказывать, но зазвонил телефон, начальник отдал какое-то распоряжение, потом позвонил сам, дополнил его. «Ну, рассказывай». Алеша начинает снова. «Понятно, понятно», — слышим мы голос начальника и вдруг замечаем, что это «понятно» снова относится к какому-то постороннему телефонному разговору. Так повторяется несколько раз. «Рассказывай»,— наконец, откидывается устало в кресле начальник. «А я уже все рассказал», — отвечает Алексей. «Ну, хорошо... Знаешь, тебе надо извиниться».—«Мне??»

Это достовернейшая, очень точная сцена. В ней все бьет в цель. И то, что рассказ Алеши проскочил мимо сознания начальника. И то, что, так и не разобравшись в сути, начальник предложил Алеше замять конфликт и извиниться. И то, что чувствовал он себя при этом абсолютно правым, разумным человеком, оперативно откликнувшимся «на жалобу трудящегося».

Что же это за сила, которая правого человека сделала виноватым? С и л а р а в н о д у ш и я.

Давайте вместе с героем фильма разберемся в ней. Вместе с Алешей, который столкнулся сначала с начальником, весьма поспешно решившим, что Алексей «не может работать с клиентами». Потом со старепьким бухгалтером, который всерьез предлагает Алеше покаяться, уверяя, что и выговоры и благодарности, повисев на стенке, забываются. С Галей, которая предлагает Алеше не придавать этому недоразумению значения, не идти поперек всех. С промелькнувшей деятельницей месткома — она не знает, что произошло у Алексея, но для нее он уже «отличился» в чем-то предосудительном; она как раз сейчас собирает деньги на подарок матери новорожденного, но даже не поинтересовалась, кто родился — мальчик или девочка.

Так перед нами проходят равнодушные люди. Может быть, вообще они неплохи, даже наверняка неплохи, но сейчас смотреть на них тягостно. Потому что на их глазах, при их безразличии совершается несправедливость.

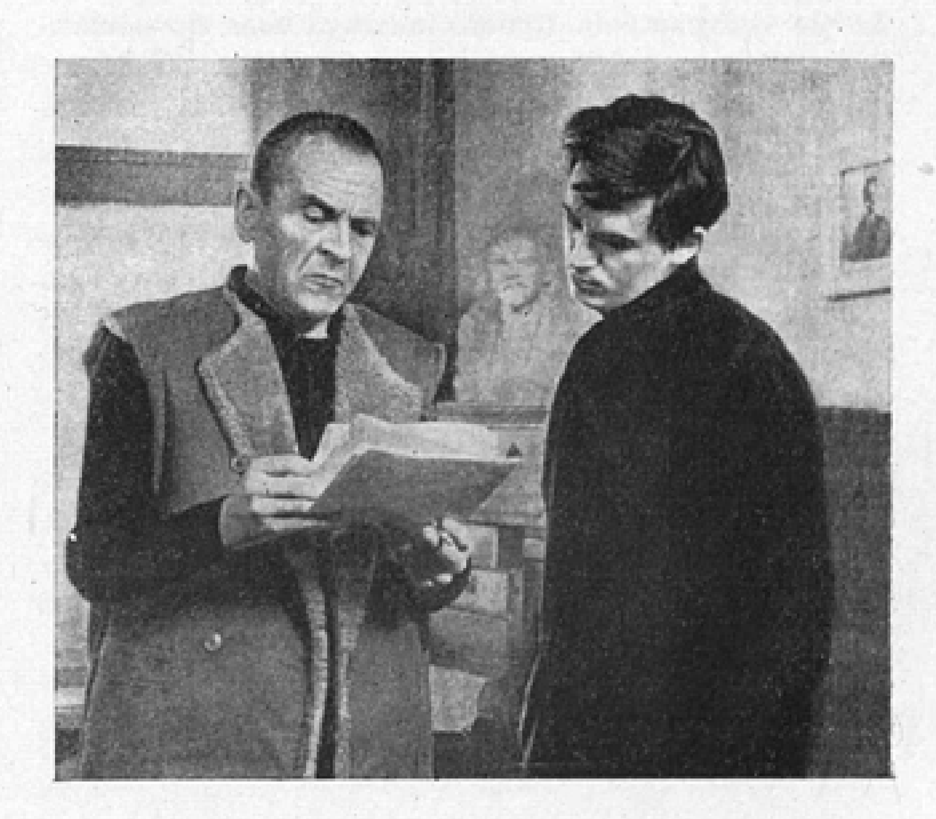
Есть такая формула жизни: меня это не касается, поэтому мне это безразлично. По этой формуле могут совершаться и маленькие, пустяковые несправедливости. В конце концов и Алексей не пропадет, распростившись с телефонным узлом. Но из этой же формулы выводятся и большие беды и большая несправедливость. Эта мысль отчетливо звучит в упомянутых, лучших эпизодах картины.

Алексей действительно распрощался с телефонным узлом. Устроился на другую работу. На новом месте у него все ладится, рядом хорошие товарищи, да и работа поинтереснее. Но заглядывая в эти новые и вполне счастливые (если не считать ссоры с Галей) страницы жизни монтера, все время ожидаешь, как же будет продолжена главная и важная тема картины.

Молодой герой больше не попадает в ситуации, подобные той, что так остро отозвалась в его душе. Более того, авторы заставляют героя вновь побывать в квартире жалобщика и в смешной острой сцене высмеять его. Мы вновь попадаем и на прежнюю работу Алеши. Здесь не забыли о нем. Многие даже счи-

«Если ты прав...». С. Любшин — Алексей

«Если ты прав...». А. Краснопольский — дедушка Гали, С. Любшин — Алексей



«Если ты прав...». Ж. Болотова — Галя, С. Любшин — Алексей

тают теперь, что с ним поступили несправедливо, высказывают это в лицо начальнику.

Но где же развитие основной темы фильма — разговора о равнодушии и его возможных последствиях? Что толку теперь в сочувственных и даже смелых словах «защитников» Алеши. После драки, как говорится, кулаками не машут.

Однако авторы более не уделяют этому внимания. Их больше волнует позиция Алеши. Действительно, тот не выиграл бой. Просто покинул поле сражения. В житейском, рабочем плане это более чем объяснимо. Сменил одно место работы на другое. И только. Но авторы призывают нас задуматься над моральным аспектом этой истории. Нельзя, говорят они, если ты прав, становиться в оскорбленную позу честного человека. Надо бороться!

Этот вывод Алексей сделает не сам. Здесь-то и выйдет на первый план киноистории до сих пор весьма бездействовавший Галин дед. Когда-то он был несправедливо осужден, долгие годы отсидел в лагерях, а теперь пишет воспоминания, обращенные к современникам. Страницей этих воспоминаний, по воле авторов, оказывается известный рассказ Г. Шелеста «Самородок», опубликованный в газете «Известия» и введенный сценаристами в ткань фильма. Рассказ сам по себе сильный. О том, как в годы войны на золотых приисках политические заключенные, настоящие коммунисты, нашли самородок. Они могли бы скрыть находку (что значило получить на долгие месяцы табак, еду), но ни один из них не пошел на это. Страна была в войне. И эти люди, которых считали злейшими врагами Родины, не могли не сдать золото, нужное для победы. Это именно они, герои «Самородка», говорят Алексею, если ты прав, нельзя становиться в оскорбленную позу честного человека. Надо бороться за правду.

Разумеется, Алексей мог вынести эту мужественную мысль из прослушанного рассказа. И как всякая благородная, честная мысль, она может воздействовать на ум молодого героя. И все-таки трудно соотнести ее с личной судьбой Алеши. Во-первых, мне кажется, что несоизмеримы трагедия героев «Самородка» и то, что стоит за ней, и случившееся с Алексеем. Во-вторых, мысль, заключенная в экранизированном рассказе не прошла сквозь сердце героя, не возникла в личном жизненном опыте. Вот почему разрешение важного конфликта в фильме кажется все-таки иллюстративным.

Более того — необязательным. Авторы «сняли» конфликт, а потом уже взялись за его разрешение.

Да, каждому человеку необходимо постигать правильные и справедливые законы жизни. Но перед вымышленным героем они должны открываться в той драматургической стихии, когда приобретенное знание, разбуженная эмоция необходимы, закономерны, а потому способны повернуть характер, повлиять на поступки и, в конечном счете, изменить жизнь человека.

Однако Алексей уже преодолел, а вернее перетерпел конфликт, в общем для себя счастливо. Поэтому в кульминационной сцене он не субъект драмы, а лишь доброжелательный, отзывчивый и ...случайный слушатель. Вот почему Алексей мог услышать рассказ «Самородок», мог и не услышать. От этого ничего в его экранной жизни уже не способно измениться.

...Мы расстаемся с Алексеем в светлые и безоблачные минуты его жизни. Закипает в уютной квартире чайник, раздается дверной звонок, и вот уже на пороге появляется Галя, с которой герой сейчас обязательно помирится.

Что же он будет делать дальше? Если ты прав, побеждай, борись за победу! — внушили ему авторы фильма. Но ведь не будет Алексей возвращаться к прошлому и отстаивать прежнюю свою правоту, и вряд ли он сейчас станет глубоко размышлять о своей жизненной позиции, — это отлично понимают и сами авторы. Они упустили время для того, чтобы герой мог извлечь серьезные выводы из случившейся с ним истории... И это снижает звучание во многом интересной картины, которая призывает задуматься о злой силе равнодушия и о необходимом мужестве в борьбе с ней.

К. ЩЕРБАКОВ

Секреты традиции

В поисках смелых и дерзких решений, столь притягательных для наших кинематографистов, в поисках необходимых и плодотворных иной раз забываются старые добрые традиции, явно забвения не заслуживающие. Вот, к примеру: давно уже не было сколько-нибудь заметных приключенческих фильмов, связанных с событиями гражданской или Великой Отечественной войны. На фильмы этого рода часто устанавливается вполне определенный взгляд — не сердитый, а как бы снисходительно-покровительственный, — как на нечто, возможно, и занятное, однако, заведомо второсортное. Кстати, не здесь ли кроется одна из главных причин того, что приключенческий, детективный жанр часто оказывается отданным на откуп ремесленникам и халтурщикам? Как блины пекутся ими низкопробные и убогие детективные книги, спектакли, фильмы, давая новые веские подтверждения той мысли, что, пожалуй, ничего путного здесь и в самом деле получиться не может. Возникает заколдованный круг!

Но вот в одно из недавних воскресений, не поленившись встать в половине восьмого, я поехал в дальний московский кинотеатр и, конфузясь, купил себе билет на детский утренник — шел фильм «Красные дьяволята» (изредка, но все-таки его еще показывают). Однако, войдя в зал, почувствовал с явным облегчением, что не буду выглядеть белой вороной: взрослых было довольно много. Некоторые из них пришли с детьми, некоторые, представьте, сами по себе. Было ведь, значит, нечто такое в старой наивной ленте, из-за чего в этот ранний час кинозал оказался забитым до отказа зрителями самых разных возрастов. И вы бы видели, как реагировали сегодняшние мальчишки на приключения отважной троицы «дьяволят»! (О непосредственной реакции взрослых судить, сами понимаете, было труднее, но мне кажется, и они не считали время потерянным.)

Хотя, конечно, «дьяволята» «дьяволятами», а к современному фильму требования все-таки иные, и знака равенства тут не поставишь. Ведь в самом деле, десятилетия отделяют нас от событий Великой Отечественной, тем более — гражданской войны, навечно врезавшихся в народную память. И от художника, взявшегося поведать о них современному зрителю, в том числе и юному, требуется глубокое с е г о д н я ш н е е осмысление этих событий. Так может ли всерьез заинтересовать в наши дни внешне эффектная сторона фильма — напряженная интрига, туго закрученный сюжет?

Рассмотрим с этой точки зрения фильм «Сотрудник ЧК»*, снятый известным оператором Б. Волчеком, выступившим на этот раз в качестве режиссера-постановщика и сценариста (вместе с Ю. Лукиным и Дм. Поляновским) в объединении «Юность» студии «Мосфильм». Есть, по-моему, основания утверждать, что в силу вышеизложенных обстоятельств от авторов фильма требовалась определенная смелость, чтобы его создать. Быть может, это звучит парадоксально, поскольку речь идет о приключенческой ленте, очень традиционной в своей основе. Но каково, посудите сами, было маститому, признанному мастеру, решившемуся на дебют в режиссуре, если мнение о том, что серьезный художник не возьмется снимать картину такого плана, бытует и распространено достаточно широко. Потому скажем сразу: «Сотрудник ЧК» сделан людьми серьезными и добросовестными, а главное — уверенными, что дело, к которому они отнеслись серьезно и добросовестно, стоило того, вне всяких сомнений, стоило!

Сюжет фильма напряжен, плотно насыщен действием, изобилует неожиданными поворотами. В небольшой городок приезжает молодой сотрудник ЧК Михалев, бывший боец Первой конной. В городе орудует отлично законспирированная подпольная организация, которую возглавляет опытный и хитрый враг, белогвардейский офицер Марков. Выдавая себя за писаря из штаба красных, недовольного новой властью, Михалев знакомится с мечтательной и романтической девушкой, которую, по его предположениям, Марков завлек в свои сети. Михалеву удается встретиться с Марковым, узнать о готовящемся нападении на город банды атамана Смагина, и гарнизон, предупрежденный ЧК, достойно встречает незваных гостей. Контрреволюционная организация, казалось, раскрыта, но в последний момент Маркову удается ускользнуть, присоединиться к банде Смагина. Банда терроризирует окрестные села, и чекистам надо найти ее и обезвредить, не дав оправиться после неудачного налета на город. Главная тяжесть этой опасной задачи возлагается на плечи Маруси Королевой, отважной девушки-чекистки. Бродит она по бесконечным пыльным дорогам из села в село вместе с двенадцатилетним Алешкой, которого выдает за своего глухонемого брата, пока однажды не наталкиваются они на бандитов. Теперь осталось только

---

* Сценарий Б. Волчека, А. Лукина, Дм. Поляновского. Постановка Б. Волчека. Оператор В. Минаев. Художники А. Фрейдин, О. Аликин. Композитор Э. Лазарев. Звукооператор Е. Федоров. Редактор Л. Цицина. «Мосфильм», 1963.

«Сотрудник ЧК». А. Демьяненко — Михалев, Д. Масанов — Буркашин

одно: предупредить своих, но Маша приглянулась Смагину, и он решил тут же сыграть свадьбу, одну из своих многочисленных свадеб. Теперь вся надежда на Алешку: он должен ускользнуть незаметно и во что бы то ни стало сообщить о банде.

Правда, иные занимательные подробности сюжета слишком уж явно навеяны приключенческими лентами прошлых лет, но все равно, согласитесь, лихо закручено! Может быть, в значительной степени благодаря этому юные зрители проникаются горячими симпатиями к героям, стремятся быть похожими на них. И смотрится все это с увлечением, не навевая мыслей о старомодности режиссерских, драматургических ходов... в тех эпизодах фильма, где они и в самом деле не старомодны. Сюда бы я отнес и сцену в госпитале, куда приходят чекисты разобраться, в самом ли деле ворует повар продукты у раненых красноармейцев, и всю линию Маруси Королевой, вплоть до кульминации, которая, к сожалению, банальна: поняв, что тянуть дальше «свадебный церемониал» невозможно, Маша стреляет в Смагина, Марков в Машу, и в тот же момент в избу врываются красные... Очевидно, существует грань между доброй традиционностью и штампом, явной отработанностью материала, которым пытается оперировать художник.

Эта грань проходит через весь фильм, и по обе ее стороны остаются порой целые эпизоды или образы, а порой отдельные кадры или отрывки диалога.

Обаяние, взволнованность, профессиональное умение (в данном случае пора говорить и об этом) молодых актеров В. Малявиной и А. Демьяненко делают Машу и Михалева близкими нам, живыми. В тексте их ролей не столь уж много банальностей, но даже там, где они есть (к примеру, первое робкое объяснение героев в любви), Малявина и Демьяненко с честью выходят из положения, заполняя своей неподдельной искренностью драматургические пустоты. В фильме порой запоминается едва мелькнувшее: простодушно-виноватая улыбка раненого красноармейца, еще минуту назад грозного и непримиримого — он был уверен, что повар воровал, и вот, оказалось, ошибка (красноармейца играет В. Сергачев); мгновенный, тут же потушенный взгляд отца Маши, старого подпольщика, работающего в окружении врагов, взгляд, который вдруг выдал огромное внутреннее напряжение (артист В. Паулус); искаженное ненавистью и страхом лицо разоблаченной чекистами контрреволюционерки Тверской (артистка И. Скобцева)...

А вот у В. Кенигсона, как ни пытается он остаться достоверным в роли руководителя городских чекистов Берзиня, прописные истины и звучат как прописные: есть предел актерских возможностей в домысливании несовершенной драматургии. Жаль, что и такие органичные актеры, как Е. Евстигнеев и В. Заманский, играющие Маркова и Смагина, за пределы схемы, в общем, выйти не сумели, хотя, скажем, первые эпизоды с участием Маркова были любопытны и многообещающи.

Что же касается исполнения Олегом Ефремовым роли Илларионова, то здесь все обстоит несколько сложнее. Ибо именно с этим характером в первую очередь, по замыслу авторов, входит в фильм остросовременная проблематика, возникает мысль о необходимости доверия к человеку, о нетерпимости подозрительного отношения к нему, о том, что следственные органы должны быть осторожны и бережны к людям, что никто не простит им, если заодно с виновным пострадает невинный. Мысль эта, выраженная в столкновении Берзиня и Михалева, с одной стороны, и Илларионова — с другой, прозвучала в фильме излишне общо, слишком лобово, не тонко. «Лес рубят — щепки летят!» — выкрикивает Илларионов — Ефремов, а вам делается даже немного досадно оттого, что этот умный, необычайно чуткий к малейшей фальши актер «пережимает», поддавшись примитиву драматургии, удовлетворяется порой приблизительными психологическими решениями.

Хотя, и об этом тоже нужно сказать, актером найдено многое. Убедителен внешний облик: недоверчивая и злая непримиримость взгляда, взвинченность, напряженность жестов, выдающая постоянную готовность выхватить револьвер из кобуры и палить, даже не разобравшись толком, уместна в данном случае пальба или, может, лучше и не палить вовсе. В некоторых сценах Ефремов доносит до нас тупую,

хотя и субъективно честную прямолинейность Илларионова, основанную на непоколебимой уверенности, что если из десятерых арестованных один окажется врагом, то его, Илларионова, деятельность можно считать безоговорочно оправданной. И вы разделяете гневную иронию, гражданский пафос актера. Сорок с лишним лет отделяют нас от событий, показанных в фильме, но ведь и сам Илларионов был тогда молод — он только начинал...

И есть в фильме эпизод, в котором внутренняя сущность Илларионова раскрыта художественно емко, при этом эпизод стремительный, динамичный, плоть от плоти хорошего приключенческого фильма. Чекисты обнаружили, что из заброшенной, стоящей на отшибе церкви кто-то по ночам передает белым световые сигналы. Были приняты немедленные меры, и вот Илларионов, ворвавшись в церковь, уже ведет перестрелку с человеком, который засел наверху. А Михалев карабкается по скобам, торчащим из отвесной стены, и хотя он может выстрелить бандиту в затылок, не стреляет, а набрасывается на него. Михалев подвергает себя смертельной опасности ради того, чтобы взять живым врага. Борьба между ним и Михалевым продолжается до тех пор, пока рядом не оказывается Илларионов. Недолго думая, он стреляет в бандита, хотя сейчас, казалось бы, взять его не составляло особого труда. Грубое насилие — вот единственный метод Илларионова, который мнит себя человеком, вставшим на страже революционной законности,— иных методов он не знает и знать не хочет. И когда вы видите недоумение и злую обиду на лице Михалева, чьи усилия, риск потеряли смысл из-за илларионовского выстрела,— это убеждает гораздо больше, чем тирады, впрямую изобличающие Илларионова и насыщающие фильм сверх всякой меры.

Но вернемся к вопросу, который был поставлен вначале. Исключает ли острота традиционного приключенческого сюжета беспокойные, истинно современные раздумья художника над событиями тех огненных лет? Фильм «Сотрудник ЧК» не дает на этот вопрос ответа до конца отрицательного. Однако лучшие эпизоды картины доказывают, что такой ответ возможен. И, добавим, необходим.

Сергей ЛЬВОВ

Просто рассказывает...

Фильм называется «Ираклий Андроников рассказывает...»* Еще не видев его, но узнав, что он полнометражный, можно предположить, что название фильма — чистая условность. Конечно, Ираклий Андроников — мастер рассказывать. Он рассказывает с эстрады, рассказывает по радио, рассказывает по телевидению. Свою последнюю книгу он тоже назвал «Я хочу рассказать вам». Читаешь ее глазами, а внутренним слухом слышишь, что ее автор — рассказывает.

Ираклий Андроников — мастер устного рассказа. Это его главный жанр. Можно даже сказать, что, хотя сам Андроников охотно называет имена своих предшественников по жанру и современников, в нем подвизающихся, устный рассказ Ираклия Андроникова больше, чем жанр,— это область искусства. У нее есть свои законы, своя специфика.

А у кино есть свои: экран должен не столько рассказывать, сколько показывать, герои не столько говорить, сколько действовать, зрительный ряд в кино — важнее словесного, а время в зале кинотеатра воспринимается не так, как в театральном: монолог, который будет длиться несколько минут,— на сцене возможен, а с экрана покажется невыносимым.

И когда Ираклий Андроников, искусство которого живет по своим законам, пришел в кино, которое имеет свои законы, нетрудно было предположить, кто окажется победителем в этом столкновении.

Андроников, конечно, многолик — он и автор своих рассказов, и их исполнитель, не говоря уже о том, что он — один из их самых главных героев. Так что его имя — это некоторым образом имя целого творческого коллектива, в состав которого непременными членами входят Андроников — историк литературы и Андроников — знаток музыки. Но этот коллектив Андрониковых все-таки — не более, чем метафора.

А кино, уже не в метафорическом, а во вполне реальном смысле,— искусство коллективное, к тому же еще — и коллективное производство. У этого искусства и этого производства есть своя специфика. И мы привыкли к тому, что произведения других искусств, будь то проза, балет, цирк или опера, переходя на экран, безропотно принимают его законы.

* Сценарий И. Андроникова и А. Донатова. Постановка А. Кальцатого. Оператор Л. Крайненков. Художник Н. Двигубский. Композитор Н. Пейко. Звукооператор В. Киршенбаум. Редактор И. Наумова. «Мосфильм», 1963.

Словом, когда я шел на фильм «Ираклий Андроников рассказывает...», я готовился увидеть, как законы и специфика андрониковского искусства будут подчинены специфике кино, специфике телеэкрана (картина снималась как телевизионный фильм). Я представлял себе одну из тех картин, где большой и своеобразный талант демонстрирует свой голос певца, или свою виртуозность пианиста, или свое мастерство эстрадного перевоплощения по ходу сюжета, более или менее удачно выстроенного, но выстроенного не без робости перед спецификой.

А все оказалось совсем не так! Фильм идет полтора часа, в нем нет сюжета в традиционном представлении, и, за исключением нескольких минут в начале и в конце, о которых речь отдельно, на экране находится один-единственный исполнитель— Андроников. Более того, весь фильм — это его монолог, своей продолжительностью зачеркивающий все понятия о том, что возможно и что невозможно на экране. Оказывается, можно сидеть в кинозале и полтора часа смотреть и слушать одного человека...

А как же с законами специфики? В книге «Через невидимые барьеры» известный летчик-испытатель Марк Галлай, вспоминая о том, как авиация один за другим преодолевала различные барьеры на пути к большим скоростям, написал: «Недаром один из виднейших наших авиаконструкторов В. М. Мясищев сказал как-то, что все эти барьеры существуют не столько в самой природе, сколько в наших знаниях».

Мне кажется, что эта мысль имеет отношение и к искусству.

Специфика кино и ее законы, конечно, существуют. Но невозможность переступить через них живет лишь в нашем сознании. Для того чтобы преодолеть их, нужно немногое — суметь это сделать. Тогда возникнет не просто фильм, а исключение из правила, и это исключение может оказаться новаторским. И будет проложена новая дорожка в направлении, которое еще недавно казалось не только несуществующим, но даже просто немыслимым.

Между прочим, недавно один из главных создателей фильма «Ираклий Андроников рассказывает...» сам Андроников вовсе не был уверен в том, что такой фильм можно снять. Проводя своего рода теоретическую разведку будущей работы, он писал в статье «Коротко о теле-кинорассказе», что ему трудно представить себе на киноэкране получасовой рассказ, даже если с ним выступят самые большие мастера устной беседы. «Между тем видеть и слушать их, глядя на экран телевизора,— одно удовольствие».

Фильм «Ираклий Андроников рассказывает...» снимался для телевидения, но премьера его состоялась на киноэкране. Большая аудитория писателей смотрела фильм с напряженным вниманием и живейшим удовольствием. Никто и не вспоминал, что это не просто фильм, а телефильм. И это тоже, очевидно, доказывает, что представления о специфике условны и на них вряд ли стоит смотреть, как на что-то абсолютное.

Чем держит внимание эта картина? Тем же, чем всякая другая хорошая — напряженным действием. Как это может быть, если уже само название сугубо повествовательно и в картине всего один исполнитель? Когда Эсхил начал писать пьесы, на сцене действовал один актер. Он рассказывал о событии, которое хотел изобразить драматург. Эсхил понял, что сила театрального представления не в повествовании, а в действии, в столкновении. Он ввел второго актера. Появление второго исполнителя, а вместе с ним столкновения характеров, а вместе с ним действия — и было настоящим началом драматического искусства. Так обстояло дело с Эсхилом.

А как обстоит дело с Андрониковым? Он выводит на экран множество людей. И каких!

Титры к этому фильму могли бы выглядеть так.

Действующие лица: А. Толстой, Соллертинский, Качалов, Горький, Остужев, Шаляпин.

В эпизодах: Павленко, Тарле, Всеволод Иванов, Маяковский, Жирмунский, Гаук, Шкловский, Маршак, Яхонтов.

Все эти интереснейшие и колоритнейшие люди поставлены на экране в сложные, порой парадоксальные отношения: Толстой разговаривает с Горьким, да разговаривает не о чем-нибудь и не когда-нибудь, а после того, как некий молодой человек (еще никому, кроме друзей, не известный Андроников) отважился показать Горькому, как он, Толстой, разговаривает с Качаловым!

Все многолюдство и всю многосложность этой сцены воплощает на экране один Андроников, становясь то Горьким, то Качаловым, то самим собою в юности, то... Но всех его преображений в пределах одной только этой сцены, тем более всего фильма, не упомнить и не перечислить. Такого на экране еще не бывало! Известные актеры порой играли в кино две роли сразу. Иногда, прибегая к помощи кинотехники, они оказывались на экране одновременно в обеих своих ипостасях.

Но Андроников становится каждым из многочисленных действующих лиц, не гримируясь ни под Остужева, ни под Качалова, и, уж, конечно, не прибегая ни к одному из тех технических средств, которые ему так щедро могло бы предоставить кино.

Нет, он совершает преображение на глазах у зрителя: только что он был молодым Остужевым-дебютантом, который восторженно и робко глядел из своего угла на то, как гримируется Шаляпин, и вот он уже Шаляпин за гримировальным столом, Шаля-

пин, который пренебрежительно рявкает на надоедливых завсегдатаев кулис, снисходительно позволяет юному Остужеву заглянуть в свое легендарное горло, а вот он уже старый Остужев, который в больничном саду рассказывает все это Андроникову, а вот он — он сам, Андроников, который вернулся к самому себе или в самого себя, побывав в образе двух великих актеров.

На экране все время по крайней мере два действования, напряженных и увлекательных: то действие, чтó происходит между участниками каждой из этих сцен, и совершающееся перед нами действие — его можно было бы назвать чудом преображения. Но и в самом преображении множество степеней. Переход от одной к другой — тоже действие, притом интереснейшее. Андроников то заставляет нас забыть, что он — это он, и глядит на нас с экрана Качаловым сквозь воображаемое пенсне, то напоминает, что это он — Андроников, который вовсе не хочет за Качалова читать сцену из «Воскресения», а хочет лишь легким акварельным абрисом напомнить, как тот читал эту сцену, особенно если его слушал Алексей Толстой.

Мгновенность и острота переходов из образа в образ, различные ракурсы, в которых они предстают перед нами, приковывают к экрану.

Но кроме событий внутри каждого эпизода есть в фильме сквозная тема и сквозное действие. Андроников рассказывает то смешную, то печальную, но всегда очень лирическую историю человека, который, сам того не желая, мечтая о совсем других занятиях, стал рассказывать устные рассказы. Как вначале он несколько стеснялся этого занятия, как недостойного того, кто желает серьезно посвятить себя истории литературы и музыке, и как постепенно страсть к познанию и изображению человеческих характеров все больше овладевала им, а он все больше овладевал искусством изображения этих характеров.

И эта, казалось бы, локальная тема — путь Андроникова к устному рассказу — приобретает расширительное значение — путь человека к истинному призванию. А это — тема, которая интересна всем или, во всяком случае, очень многим.

Она проходит через весь фильм, но особенно сильно звучит в тех монологах или, точнее, в том едином монологе, где Андроников, никого не изображая, говорит от собственного лица.

Самый большой непрерывный кусок этого монолога звучит в конце фильма.

И здесь снова происходит нечто удивительное! Под занавес, когда уже прошли все события каждой внутренней новеллы фильма, когда уже свершилось все главное в его сквозном действии — центральный герой через все превратности дошел до цели, — Андроников произносит страстную речь об искусстве устного рассказа, о природе говоримого слова, о высоком призвании оратора, лектора, пропагандиста. Все уже показано, все уже сыграно, все действующие лица ушли, все, казалось бы, кончилось, — он просто говорит, а зрителю интересно. Почему? Потому что он просто говорит! Потому что, несмотря на все технические трудности, которые не могли не возникнуть при разрешении этой задачи на киносъемках, все монологи Андроникова в картине и особенно последний — самый большой и самый трудный — сняты так, что речь звучит не как нечто записанное на бумаге, а потом выученное, а как нечто рождающееся. Она рождается, разумеется, не из воздуха, а из выношенных, важных и дорогих для говорящего мыслей, но свою словесную форму она обретает сейчас, в этой обстановке, в этой аудитории.

А такая речь — тоже действие и всегда действие! Тем более увлекательное, что такую речь слышишь — при таком действии рождающегося слова присутствуешь — не так уж часто. Особенно в кино. Как тут не вспомнить, сколь мучителен бывает в документальном кино контраст между чем-то живо и неприглаженно снятым и безупречно правильной интонацией диктора, голос которого — будь на экране Арктика или Африка — всегда звучит одинаково и заставляет вспомнить сомнительную похвалу «говорит, как пишет».

Дело даже не в том, что режиссер не стал вырезать некоторые запинки: их у Андроникова, разумеется, мало, да и не они являются главным признаком живорожденного слова — запинаться можно тоже заученно. Дело в живом дыхании этой речи, которая сама по себе, когда сюжет уже вроде бы кончился, может держать зал в напряженном внимании.

Нет, он не кончился! Потому что в финале фильма, настоящим героем которого является живое слово, непременно нужен этот кусок творчества в наитруднейших условиях.

Фильм определяет не только то, как играет и как говорит Андроников, но и то, о чем он говорит и что он показывает.

Есть люди, для которых история культуры — это не просто имена, даты, термины. Она живет в их воображении в красках, лицах, движении, в неисчислимых подробностях, делающих прошлое зримым, реальным, осязаемым.

Так видел времена Петра Алексей Толстой, времена Пушкина — Тынянов. Так видит античную Грецию Радциг.

Это свойство может быть присуще не только писателям и ученым. Мне пришлось недавно в австрийском городе Зальцбурге, в доме, где родился Моцарт, слушать гида. Он стал рассказывать о том, как холодно было в день, когда в Вене хоронили

Моцарта, какой малочисленной была процессия, провожавшая гроб до могилы бедняков, и как она рассеялась на полпути, не выдержав непогоды; и о том, что Констанцы, вдовы Моцарта, не было на похоронах: оберегая свое здоровье, она накануне уехала из города. Заговорив о ней, он разволновался, выбился из спокойного профессионального тона и из регламента экскурсии, стал предъявлять ей страстный и горький, а может быть, и пристрастный счет, потом вдруг спохватился и сказал: «Простите меня, только я ей не могу этого простить».

Андроников знает, любит и умеет находить людей такого склада. Не потому ли один из самых обаятельных образов, созданных им на эстраде и на бумаге,— это земляк Лермонтова, деревенский сторож, который о различных обстоятельствах жизни поэта говорит так, словно был их очевидцем.

Андроников сам в высокой степени обладает этим даром. Шаляпин, которого он никогда не видел, возникает в его исполнении столь же зримо, сколь Остужев, которого он хорошо знал. Творцы и труженики культуры, уже ушедшие из жизни, предстают перед нами не только во всем своеобразии своих жестов, голосов, не только во всем своеобразии своей речи, не чурающейся самого неожиданного, самого непричесанного слова, но и в богатстве своих мыслей.

Нужно очень хорошо знать, любить, уважать их, чтобы так их запомнить и так о них рассказывать, так их изображать. В этом уважении нет ничего от пиетета того робкого мемуариста, который о давней встрече с великим человеком говорит так, будто тот явился на эту встречу уже отлитым в бронзу, уже стоя на пьедестале.

Даже вспоминая, как растерялся он — молодой дебютант — во время первой встречи с Горьким (еще бы не растеряться!), Андроников не утрачивает зоркость взгляда.

Глухо покашляв и одобрительно отозвавшись об устных рассказах, Горький неожиданно делает эту оценку исходным пунктом для полемики с критиками своего «Егора Булычова». В этом переходе все прелестно и жизненно — и то, как Горький повернул разговор на свою пьесу, и то, как дебютант, еще не знавший, можно ли считать свой жанр законнорожденным, во всем, что сказал Горький о «Егоре Булычове», запомнил и интонацией подчеркнул прежде всего то, что утверждало говоримое слово, как действие, а значит, утверждало его жанр.

Это и серьезно и смешно. Юмор, обращенный на самого себя и на окружающих, сколь бы гениальны они ни были, составляет одно из самых привлекательных свойств и андрониковского таланта и этого фильма. Юмор не умаляет любви и уважения к великим мастерам культуры. Он неотъемлемая часть этой любви и уважения, потому что эти чувства, если они подлинны, всегда предполагают не робость пиетета, а бесстрашие равенства людей, сопричастных общему делу.

Глядя фильм «Ираклий Андроников рассказывает...», я вспоминал «Несколько заметок о народном юморе» Карела Чапека. «Смех,— пишет Чапек,— в сущности своей демократичен. Юмор — самая демократичная из человеческих склонностей».

Режиссер А. Кальцатый и собранный им коллектив, встретившись с таким своеобразным явлением, как искусство Андроникова, решили подчинить фильм специфике этого искусства, а не подчинять это искусство теоретическим представлениям о том, что можно и чего нельзя в кино.

Они сняли Андроникова на фоне рисованных декораций, лишь слегка обозначающих место действия — коридор университета, зал филармонии, дача Толстого, кабинет Горького, больничный двор.

Лаконичность этих обозначений заставляет вспомнить те давние времена, когда главным декоратором было воображение зрителей. Оно рисовало все, о чем говорилось на сцене: рощу, берег моря, храм, а если воображению нужно было дать толчок, то оказывалось, что для этого достаточно краткой надписи или одной единственной детали.

Ну а как же те минуты в начале и конце фильма, которые образуют его обрамление, где Андроников окружен реальными декорациями и актерами, изображающими его слушателей? Об этих минутах нужно сказать отдельно.

Фильм начинается так. На экране — маленькое помещение. Люди, бывавшие на киностудиях, узнают обстановку просмотрового зала. В нем несколько человек — Андроников среди них,— которые смотрят кадры звукового документального фильма, где запечатлен Алексей Толстой.

Андроников комментирует эти кадры. Идет еще один документальный кусок с Алексеем Толстым, но уже неозвученный. Люди в просмотровом зале сожалеют, что звуковой записи этой сцены не сохранилось. Но Андроников хорошо помнит, что и как читал тогда Толстой,— он присутствовал при этом. И вот на экране просмотрового зала Алексей Толстой, а в динамиках голос Андроникова, ставший голосом Толстого.

Затем Андроников, обращаясь к своим слушателям, которых изображают актеры, рассказывает, как, когда и почему он стал изображать Алексея Толстого и вообще показывать разных людей.

Тут исчезают реальные декорации, исчезают актеры, изображающие слушателей. Остается Андроников, который начинает развертывать перед нами ленту своих воспоминаний, рассказывать и играть свои мемуары. Просмотровый зал и актеры, игра-

ющие слушателей, появятся теперь снова только в конце картины.

Обрамление это вызывает двойственное чувство. Без особой радости, но и без особой досады видишь, что основное содержание фильма, не похожего ни на какие другие, вводится привычным, чтобы не сказать банальным приемом: рассказ главного героя, который перейдет в его воспоминания...

В этой сцене есть, однако, неожиданные приобретения. Фильм как бы говорит зрителю: «Запомните, каким Толстой был на самом деле. Теперь поглядите, как его показывает герой нашего фильма. Ну что, похоже?»

Похоже! Ошеломительно похоже! — убеждается зритель, хотя никакого телесного сходства нет: на экране только что возникла, доказывая это, фотография Андроникова рядом с Толстым.

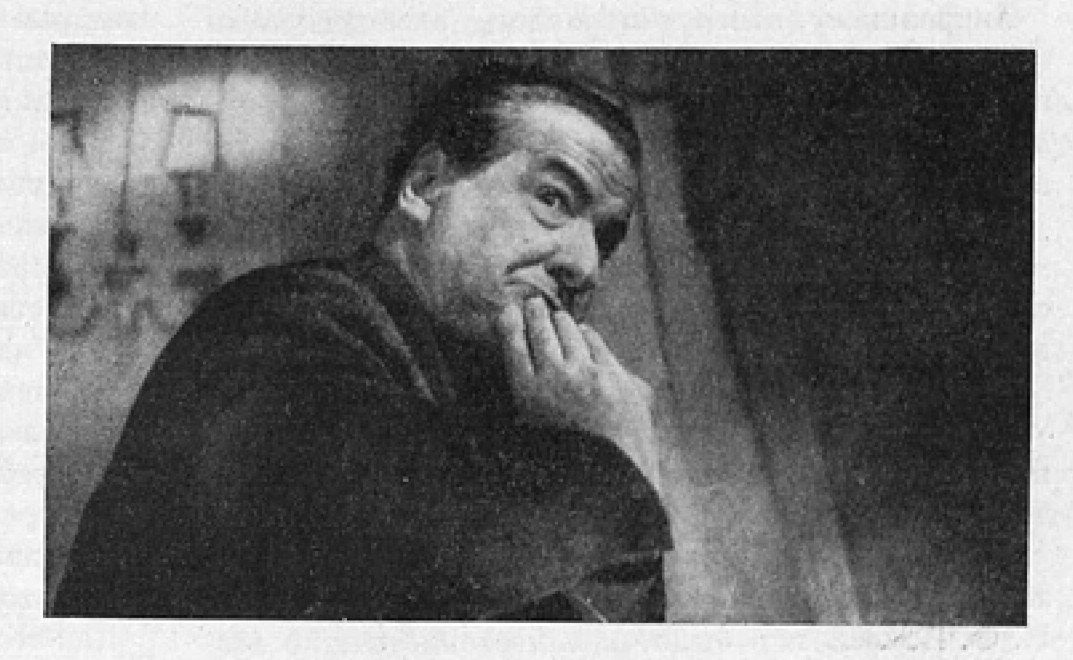
Потом зритель переходит к более глубокому восприятию дерзкого сопоставления: он понимает, что живой Толстой и Толстой Андроникова — это не скучное тождество. Он понимает, какая разница между тем, как увидел Толстого объектив кинокамеры и услышал его звукозаписывающий аппарат и как увидел и услышал его художник, говорящий писатель. Это очень важно для всего последующего.

Значит, перед нами пройдут не «документальные фотографии», не «магнитофонные записи», не демонстрация феноменальной памяти и дара имитации, а художественно осмысленные образы людей, их характеров, их темпераментов. Искать в этих портретах натуралистической точности — все равно что читать мемуары, как домовую книгу или послужной список.

Все это можно бы разъяснить словами, но авторы сценария и режиссер добиваются этого способом, который возможен только в кино: экран на экране, на экране Толстой, рядом с экраном — Андроников...

И все-таки мне кажется, что все эти ступени, подводящие к основному ядру фильма, можно было делать, обращаясь к действительным зрителям, которые будут смотреть картину в кино и по телевидению, а не к актерам, которые изображают на экране группу

И я показывал академика Тарле: «Когда Наполеон Буонапарте возвратился из Фонтенебло во дворец и, присев к золоченому столику, подписал декрет о континентальной блокаде Англии...»



Остужев рассказывает: «...Шаляпин—прикинет бороду, взглянет искоса... Смотреть страшно!..»

В. И. Качалов — А. Н. Толстому: «Ты же замечательную сказку написал про Свинью-художницу!.. Великолепную!..»

присутствующих в просмотровом зале. Об этом, вероятно, можно спорить. Но вот что бесспорно: уж если было решено снимать начальный и финальный эпизоды с актерами, нужно было, чтобы они вели себя сообразно тому, что происходит в эпизоде.

Ведь обычно в концертном ли зале, в редакционном кабинете, в коридоре издательства, на лестнице, на улице — всюду, где Андроников говорит, а люди его слушают, контакт возникает мгновенно. Молчат ли слушатели или хохочут, между Андрониковым и теми, кто его слушает,— живой ток постоянной и непрерывной связи. Это особенно ощутимо и в его концертах и в его выступлениях по телевидению. Искусство устного рассказа немыслимо без непрерывного и действенного контакта с аудиторией.

Актеры, приглашенные сыграть слушающих Андроникова, ухитрились изобразить на экране «непробиваемых» слушателей. Отчасти это произошло, вероятно, потому, что сценарий не дает им материала.

Андроникову, втиснутому в клетку этой декорации и этого окружения, невероятно трудно в обрамляющих эпизодах. Он и в них остается Андрониковым, но лишь настолько, насколько тигр, помещенный в клетку, остается тигром.

Имена актеров не названы в титрах. Может быть, в этом заключается оценка их работы? Во всяком случае, смотреть на них обидно. Обидно потому, что весь фильм снят вдохновенно.

Еще четырнадцать лет назад я писал в статье «Новые рассказы Ираклия Андроникова», что его мастерство должно быть запечатлено на экране. Радостно, что это осуществилось так полно.

Можно, правда, вспомнить выпущенный несколько лет назад фильм с участием Андроникова «Загадка Н. Ф. И.». В нем были свои достоинства, но все-таки он был некоторым компромиссом: его композиция и стилистика лишь отчасти были подчинены своеобразию искусства Андроникова.

После просмотра рецензируемого фильма невольно думаешь о том, что даже в нем киновозможности Андроникова не исчерпаны. И тут — небольшое отступление.

Когда в «Литературной газете» должна была появиться статья «Новые рассказы Ираклия Андроникова», возник вопрос: как выполнить строгое редакционное правило и заполнить справку, прилагаемую ко всякой статье, справку, в которой указываются названия книг и страницы, откуда взяты цитаты. Рассказы-то устные! Как же быть с источниками для проверки? Трудность разрешил автор рассказов. Он написал на справке: «В день верстки приду в редакцию и буду стоять в шкафу в библиотеке».

В этой шутке был свой большой смысл. «Собрание сочинений» Андроникова существовало тогда лишь в его устном исполнении. С тех пор некоторые устные рассказы записаны и опубликованы, но лишь некоторые. Да к тому же ни бумага, ни граммофонная пластинка, ни радио не передают их во всей полноте.

Это доступно только экрану!

Пока что на нем возник один том этого Собрания. Можно представить себе фильм, построенный на других циклах устных рассказов Андроникова. Будет ли это цикл военных лет, объединенный пленительным образом генерала Чинчибадзе, или комедийная киноновелла, построенная по рассказу «Трижды обиженный», или рассказы о Сальвини и Таманьо, решать не берусь.

Но то что теле- и кинозрителю, узнавшему один том этого Собрания, захочется раскрыть и другие, можно не сомневаться.

Рождение фильма «Ираклий Андроников рассказывает...» вызывает мысли, выходящие за его собственные рамки.

В разных областях нашего искусства существуют дарования исключительные, неповторимые. Показать то, что они делают, тем, кто не может это увидеть и услышать непосредственно, а тем, кто видел, показать с экрана крупным планом, наконец, сохранить навсегда образцы их творчества в действии — задача пленительнейшей увлекательности.

Речь идет не о том, чтобы заставлять их играть роли, подобно тому, как это бывает в стандартных музыкальных фильмах с участием знаменитого тенора, дирижера или пианиста.

Нет, речь идет о фильме, все построение которого, вся стилистика будут подчинены тому искусству, мастера которого он решит показать.

Как это сделать? И как быть при этом с традиционными представлениями о киноспецифике? Это нужно каждый раз решать заново, исходя из своеобразия того явления, того художника, которому будет посвящен такой фильм.

И если таких картин появится несколько, тогда, наверное, еще раз подтвердится то, что так блистательно показал фильм «Ираклий Андроников рассказывает...»: любой учебник стилистики, любое руководство по композиции, любые инструкции по режиссуре могут лишь описывать приемы искусства, но не предписывать их.

Все нормативные стилистики кажутся непререкаемыми до тех пор, пока не появляется художник или произведение, которые опровергают их фактом своего существования. И тогда вдруг оказывается, что на сцене театра можно молча передавать тончайшие душевные переживания, как это делает великий мим, или на экране театра одному сыграть десяток людей и заставить зрителей полтора часа слушать монолог, звучащий с экрана.

Н. КЛАДО

Тараканище

Что делать со сказкой в нашей реальной действительности, в которой реализуются дерзкие мечты, конкретизируются и материализуются помыслы? А ведь сказка без мечты — пуста.

И что же делать сказке в век, когда мечта становится былью?

Увы, такие вопросы задают, хотя ответ на них давно известен: мечта — в характере человека. И нет ей предела. И никогда человек не перестанет мечтать. Именно потому он постоянно переделывает мир. Именно потому мечта стала авангардом прогресса.

Каждая эпоха рождает свои сказки.

Мне думается, не будет преувеличением сказать, что наиболее крупное скопление современных сказочников можно найти в Москве, на улице Каляева, 29. И называется оно студией «Союзмультфильм». Да, здесь выпускается ежегодно множество сказок различных жанров — и волшебные, и фантастические, и сатирические и юмористические, и памфлеты, и кто знает, что еще придумают! Не буду утверждать, что все хорошо, свежо, ново, интересно. Нет, не все! Кое-что лучше бы и не выпускать.

Но удач больше. Причем во всех жанрах. Пожалуй, по количеству, по принципиальному значению их не меньше, чем в художественном кинематографе. Они поднимают не менее важные темы, ставят не менее значительные проблемы. И проявляют при этом высокий вкус, художественную фантазию и настойчивую изобретательность.

Мудрый советский сказочник Евгений Шварц умел волшебно превращать старые сказки Андерсена в современные памфлеты. Именно эта традиция видна в лучших работах наших мультипликаторов.

Каждая старая сказка, пересказанная мультипликаторами, обретает не только новую выразительность, но выявляет современность заложенной в ней народной или авторской мудрости. Чего бы она ни касалась — мира людей или природы.

Это стремление создать современную сказку мне представляется одним из важнейших достоинств талантливого коллектива советских мультипликаторов. На этом пути ведутся многочисленные поиски, завоевываются подступы, преодолеваются первые рвы.

Сценарист Ф. Кривин и режиссер Л. Амальрик задумали использовать в назидание современникам известную сказку о бабушке и сером козлике. Легкомысленный, непослушный козлик сначала приводит к волкам баранов, а затем жертвует бабушкой. Закадровый текст обличает и непедагогичность бабушки и легкомыслие козлика*.

Но в сказке нет главного, нет современных ассоциаций. На экране подробно и долго развертывается хорошо известная история. Причем осуществленная по лучшим стандартам Диснея. Так движутся фигуры. Так ведут себя звери. Увлеченные типовой мультипликационной разработкой условного звериного поведения, авторы забывают о цели фильма, о его иронической задаче. Режиссеру и художнику не хватило юмора. Все оставили диктору.

Плодотворность иного, современного решения сказки видна на примере фильма киевских мультипликаторов «Золотое яичко»**.

Здесь сказка — цитата, переданная тоже в традиционной образности. Дед и баба, курочка Ряба. Яичко не могут разбить. И застыли, в недоумении разводя руками. Эту сказку по телевизору видит наш «современник». И решает: напишу-ка я об этом диссертацию.

И вот действие мультипликации развивается уже по линии «исследования» вопроса о разбивании яйца в историческом и современном аспектах.

Пути создания современных сказок и «осовременивания» старых различны. Использование сказочной образности, морали и сюжетики, а также некоторых приемов в упомянутых выше фильмах может дать очень много ценного для острого изображения современности. Причем средствами выразительности, свойственными именно мультипликации.

Какие это сулит богатые возможности, свидетельствует новый московский фильм «Тараканище»***, одно из лучших произведений 1963 года.

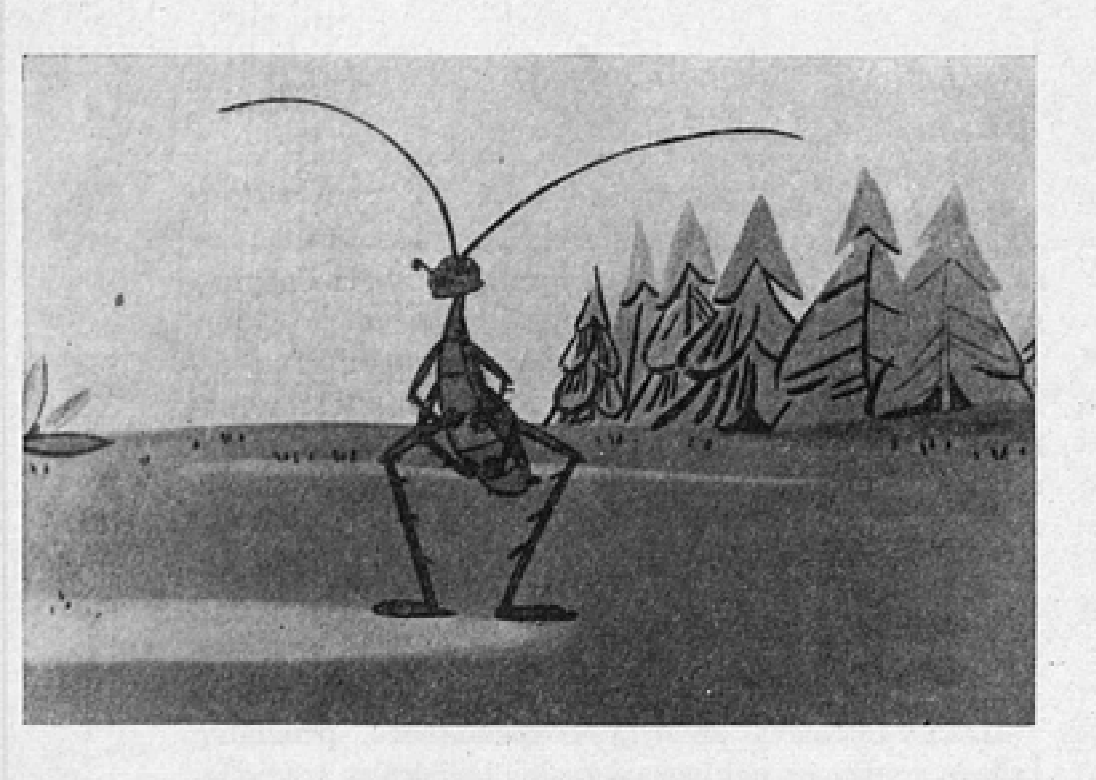
За последнее время мультипликаторы для освежения палитры очень часто прибегают к обнажению приема, раскрытию «тайн» оживления рисунков и т. д. Одна из интереснейших работ этого плана «Большие неприятности» сестер З. и В. Брумберг. К сожалению, в новой своей работе «Три толстяка» они остались на уровне найденных прежде приемов, что не позволило им образно воссоздать романтический мир очень своеобразной сказки Юрия Олеши.

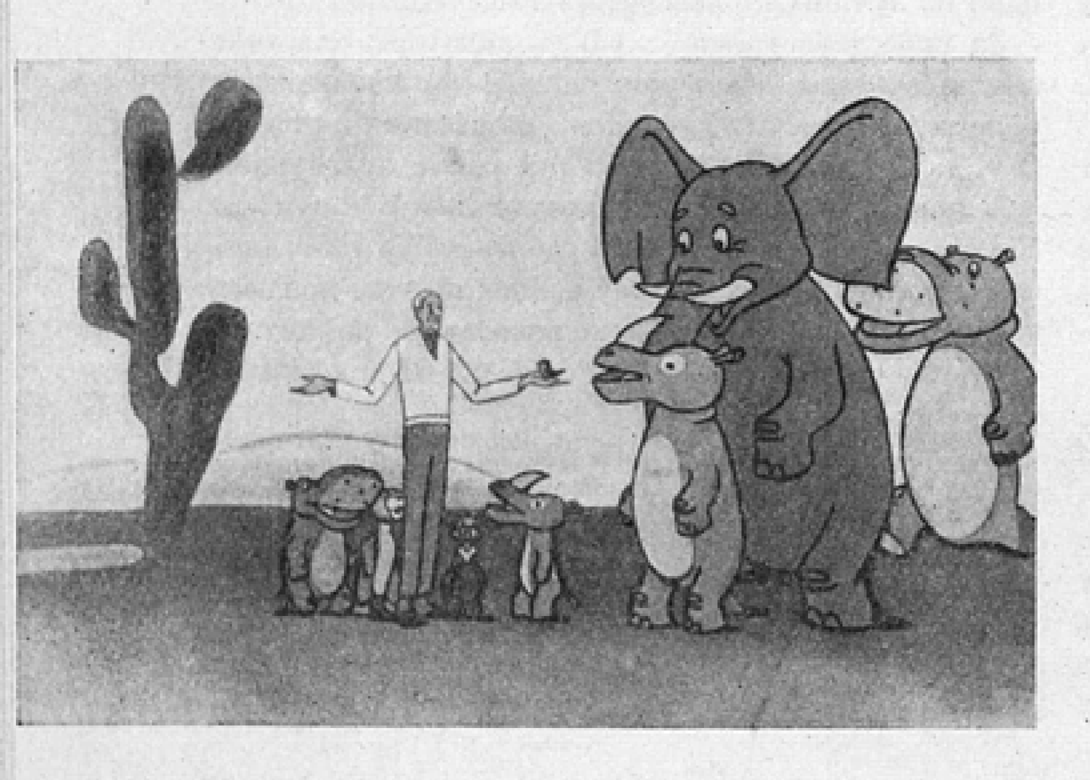
---

* Автор сценария Ф. Кривин. Режиссер Л. Амальрик. Художники-постановщики Н. Привалова, Т. Сазонова. Оператор М. Друян. Композитор Н. Богословский. «Союзмультфильм», 1963.

** Автор сценария М. Татарский. Режиссер И. Лазарчук. Художник-постановщик Е. Рабинович. Художник Е. Зелинский. Композитор А. Муха. Киевская студия научно-популярных фильмов, 1963.

*** Сценарий В. Сутеева (по одноименной сказке К. Чуковского). Режиссер В. Полковников. Художник Г. Брашишките. Композитор А. Варламов. «Союзмультфильм», 1963.





В фильме «Тараканище» режиссер В. Полковников и коллектив превосходных художников нашли наиболее мягкую, интимную и психологическую форму, проявившуюся в характере пейзажа, фигур зверей, передаче их состояния — раздумий, горя, радости.

Наиболее выразительный пример — эпизоды горя зверей, потрясенных угрозой таракана съесть их детенышей.

Но все это с мягкой иронией, при сочувствии к их переживаниям, ибо именно таков авторский взгляд на все происходящее.

И вот тут новое, внесенное этим фильмом, проявляется особенно явственно. В этом фильме кроме зверей — персонажей известной сказки К. Чуковского — действует и... сам автор!

Да, на экране Корней Иванович Чуковский собственной персоной. Он тоже рисованная фигура мультипликационного представления. Очень похожая — но характерностью поведения, а не точностью изображения. Голосом — но не собственным, а в талантливой имитации известного пародиста Ю. Филимонова. В фильме Чуковский разговаривает со зверями, танцует с ними, принимает участие во всем действии. Даже едет верхом на гиппопотаме!

Вводя в действие фильма сказочника, сценарист В. Сутеев и режиссер В. Полковников как бы вводят нас в его творческий процесс. Это обнажение литературного приема создания сказки не трюк, а раскрытие сути.

В самом деле, чего это Корней Иванович придумывает всяких зверюшек, с таким увлечением рассказывает о их приключениях? Что у него, другого дела нет, что ли?

Действующий в фильме автор снимает все эти вопросы. Вот задумался писатель. О чем? О жизни, наверное. О ее сложностях. О человеческой натуре! Загорелись искорки в его глазах, заиграла усмешка... Он взял лист бумаги, сложил его в трубку, взмахнул им, как милицейским жезлом,— и вот уже двинулись с разных сторон звери, а автор на оживленном перекрестке дирижирует ими. И бумажная трубочка, как волшебная палочка в его руках,— вызывает к жизни все новых и новых зверей в их комической характеристике.

Но для чего все это? Вот гордые и уверенные в себе звери, и важные и попроще, встречаются с чем-то невиданным: Таракан! И весь этот мир перепуган, смятен, обратился в бегство!

Автор — в недоумении, тщетно стремится остановить зверей. Но куда там! Страх сильнее.

Автор очень жалеет о таком малодушии своих персонажей. Ведь он видит в них живых... людей.

«Тараканище»

И дело не в том, кто ты, носорог или заяц. Важно, труслив ты или храбр. Еще смешнее, если лев — а труслив!

И автор выводит зверей не в их извечных, прославленных баснями качествах — нет, ему важны характеры!

Вот его звери готовы ринуться в бой. Превосходно сделан этот марш зверей: и топающий в такт гиппопотам и воинственно проходящие полки других зверей. И музыка А. Варламова и фигуры, созданные художниками,—все очень напоминает о том, что происходит в совершенно ином мире, реальном.

В чем же современность этой сказки? Прежде всего — в современной морали. И в том, что обнажается условность созданного автором мира, в котором разыгрывается поучительная история. Важнейшая. И для взрослых и для маленьких.

Причем назойливого осовременивания нигде нет. Ни в рисунках. Ни в попытках найти сходство, параллели. Пожалуй, только раз, когда черепаха высовывает голову из панциря, может возникнуть ассоциация с танком. Но авторы на ней не настаивают.

Зато современное осмысление — во многом. Особенно оно ярко, скажем, в неожиданном «выступлении» коровы в ответ на призыв гиппопотама уничтожить врага: «И рога нынче тоже не дешевы». Да, трудно теперь гиппопотамам заставить кого-либо воевать за их интересы! Сила этой реплики умножается тем, что это, пожалуй, единственная не стихотворная, прозаическая реплика.

В конце усталый Автор возвращается в свой кабинет, садится в кресло и делится со зрителем: «Вот была потом забота за луной нырять в болото. И гвоздями к небесам приколачивать». Вот, мол, я сказочник. Придумал какую звериную историю, напустил на них Таракана. Взбудоражил всех, перепугались звери, наделали шуму. И не пришел бы на помощь молодец Воробей, кто знает, что бы приключилось! А если бы это произошло не в придуманной мной стране? Что было бы не только с луной, но и с землей?

Вот, оказывается, зачем обращается писатель к зверюшкам, которых он горячо любит, о которых заботится. Вот для чего пишутся сказки.

Так мультипликаторы, раскрывая творческий процесс, обнажая авторские приемы, помогают понять цель искусства. Его общественное назначение. Причем без дидактики. Это уже удел критики. Точки над «и» ставлю я в статье. А этих точек, пунктирных линий не видно в фильме. Потому что обнажение органично. Потому что писатель вводится в фильм и как реально живущий и думающий о судьбах мира Корней Иванович Чуковский, и как сказочный, мультипликационный, очень озорной персонаж.

Впрочем, все, кто знают Корнея Ивановича, подтвердят — он всегда такой. И в этом — тоже реализм сказки. А в реализме и современности — ее судьба.

В. ЖДАН

О природе кинематографического образа

1

В нашей искусствоведческой критике уже довольно точно определились понятия образа литературного, изобразительного, музыкального и художественного образа спектакля. К сожалению, этого нельзя сказать об образе кинематографическом. Его определение во многом еще продолжает оставаться неустоявшимся. Как только речь заходит о нем, то обычно начинаются ссылки на его синтетическую природу, и считается, что этим все уже сказано.

Даже в теоретических статьях, посвященных искусству экрана, проблема кинообраза рассматривается, как правило, попутно и мимоходом.

Буржуазными эстетиками немало написано о «духе» кино, о его особых психофизиологических качествах, о «вездесущности» и «заразительности» языка кино. Но «язык кино» понимается ими лишь как сумма формально выразительных приемов, которая с каждым новым исследованием все возрастает (так как выразительные средства кино продолжают развиваться), и ничего или почти ничего не говорится в их трудах о кино, как о новой форме образного познания действительности.

В результате понятие кинематографического образа в его широком эстетическом значении по существу выпадает из круга анализируемых проблем эстетики кино. А между тем это основная творческая проблема, без решения которой нельзя правильно понять специфику киноискусства, природу и характер его художественного обобщения.

Проблема экранного образа как единого целого имеет и немаловажное практическое значение. Она неразрывно связана с правильным пониманием единства формы и содержания, идейности и мастерства, внутренней гармонии и художественной цельности кинематографического произведения. От успешности ее теоретического решения зависит и правильность направления поисков новых форм и средств художественной выразительности, поисков, которые в работах отдельных кинематографистов еще порой носят формальный и самодовлеющий характер, на что прямо указывалось в недавно принятом постановлении ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии».

Понятие художественного образа, к какому бы виду искусства мы ни обратились, не есть нечто неподвижно застывшее. Это всегда живой и многогранный процесс отражения и обобщения, формирования образа в сознании художника и его конкретного воплощения. Искусство — это не только художественное мышление, «отражение», но и «творение», художественный труд, практика. Без напряженного творческого труда и исканий искусства нет. Путь к нему сложен, противоречив, индивидуально многообразен. Ведь внутреннее ви́дение художника, его мысли, убежденность, тревога и радость должны стать ви́дением, мыслью, убежденностью, тревогой и радостью зрителя, читателя, слушателя.

Обычно мы исследуем художественный образ как итог, как сложившееся целое, как в известной мере уже «замкнутый в себе мир», а для глубокого понимания специфики

вида искусства очень важно исследовать его как процесс.

В любом виде искусства художественный образ, как древесная почка, извне поглощающая солнечные лучи, наливается изнутри. Важно поэтому выяснить не только истоки, питавшие его, но и заглянуть в его сердцевину, рассмотреть сами средства образного восприятия, проанализировать «технику» переработки воспринятого и отобранного, иными словами, попытаться подойти к нему не только извне, но и изнутри, изучить его внутреннюю архитектонику и средства выразительности.

Дело в том, что структура выразительных средств образа в любом виде искусства конкретно-исторична и имеет свою относительно независимую от конкретного содержания объективную самостоятельность, вытекающую прежде всего из природы, из границ возможностей и средств выражения определенного вида искусства. От средств этих, определяющих структурно-конструктивную основу образа, во многом зависит не только характер содержания, но в известной мере и характер его организации.

Маркс писал, что каждая человеческая способность — зрение, слух, обоняние, вкус, осязание, мышление, созерцание и т. д. — являются по отношению к предмету действительности известным присвоением последнего, «присвоением человеческой действительности».

Художественный образ в своем отношении к «человеческой действительности» есть особая эстетически преобразующая форма ее присвоения, неразрывно связанная в разных видах искусств с различными качествами человеческих способностей.

Не случайно В. И. Ленин подчеркивал, что физиология органов чувств и психология относятся к тем областям знания, из коих должна сложиться теория познания и диалектика.

Очевидно, это имеет самое прямое отношение к искусству, к теории художественного познания как специфической формы присвоения действительности, а отсюда и к диалектике творчества.

Само собой разумеется, что замысел у художника рождается не сразу (не всегда он вначале бывает и точен и ясен), не сразу поэтому оказываются ясны и средства его выражения. Они уточняются параллельно тому как замысел созревает, а с ним созревает и внутренняя структура образа. Этот процесс, как известно, в творчестве неразделим и един. «Неразвитость и непрочность формы,— говорит В. И. Ленин, — не дает возможности сделать дальнейшие серьезные шаги в развитии содержания...». В самом процессе творчества уточняется и конкретизируется замысел и средства его выражения.

Развитие этих средств выразительности в каждом виде искусства определяется прежде всего содержанием, идеей произведения. Так Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко каждым своим новым фильмом ставили перед выразительными средствами кино все новые и новые идейно-творческие задачи, расширяя их возможности.

Говоря о роли выразительных средств в творческом процессе, надо учитывать и другую сторону этого вопроса. Творческая фантазия художника, опираясь на выразительные средства, не подчиняется им в прямом смысле.

Вернее было бы сказать, что художник не только видит, мыслит средствами своего вида искусств, но и, ставя их на службу новому замыслу, новой художественной идее, оказывается в известном споре, в борьбе с ними, с их исторически сложившейся практикой.

Из истории живописи, к примеру, известно, что Рафаэль, Леонардо да Винчи, Рембрандт не всегда подчинялись даже объективным законам перспективного построения, преодолевали их изобразительную логику во имя раскрытия сущности изображаемых предметов, во имя художественного смысла. Они подчиняли их художественно-смысловому единству изобразительной композиции, нередко навлекая на себя упреки в элементарных геометрических или анатомических «ошибках».

Зависимость творческого замысла художника от выразительных средств сложна и противоречива. Связь между ними выражается в особом характере обобщения и определяется прежде всего способом, методом обобщения, то есть тем, как воссоздается жизнь. Отсюда — сложность и противоречивость вызревания образа, преодолевающего сопротивление не только непосредственно жизненного материала, но и средств выразительности. Это сопротивление преодолевается в процессе и способе их организации, направленности, в самом методе выра-

жения, откуда, собственно говоря, и берет свое начало специфика содержания образа, ибо сам метод, как подчеркивал В. И. Ленин, есть уже «понятие содержания».

Именно метод социалистического реализма и позволил наиболее полно, ярко раскрыть специфику киноискусства, своеобразие содержания и средств выражения кинематографического образа, о чем так убедительно свидетельствуют уже ранние советские фильмы «Броненосец «Потемкин» и «Мать», открывшие на экране новую действительность в ее революционном развитии, в ее утверждающей устремленности к будущему.

Выразительные средства, взятые сами по себе, еще не в состоянии объяснить нам эстетическое своеобразие отдельного вида искусства, специфическую структуру его формы. Необходимо установить, к у д а и во имя чего направлены они, направлено мастерство художника.

Форма в искусстве рождается в процессе «присвоения», раскрытия жизненного содержания. Она всегда есть выражение существа, души содержания и в этом смысле предстает перед нами как эстетический вывод, результат. Именно поэтому проблема формы есть та же проблема правды в искусстве.

Все это имеет особо важное значение при определении специфической природы кинообраза, как образа синтетического, а потому внутренне противоречивого по характеру, многообразию и соотношению своих средств выразительности.

Искусство кино знает немало примеров, когда фильм предстает перед нами прежде всего как «демонстрация» выразительных возможностей кино. Мы очень часто наблюдаем, как то или иное выразительное средство (элемент кинообраза) как бы вырывается в фильме на первый план: то превалирует монтаж как таковой, то актерское исполнение, то над всем довлеет художник или оператор, тем самым нарушая или даже искажая единство образа фильма в целом.

Не подчинив средства выразительности идее целого, не преодолев их внутренней сопротивляемости, художник никогда не создаст подлинно кинематографического произведения, хотя все в такого рода фильме как бы идет от эффекта кино. Но нет в нем ни внутренне законченной структуры, ни «единящей» мысли художника. Обращаться к примерам в данном случае нет нужды. Они достаточно общеизвестны.

Итак, противоречивость природы художественного образа заключается в том, что в процессе раскрытия и обобщения содержания действительности художник, опираясь на выразительные средства своего вида искусства, не пассивно следует им, а, ставя перед ними новые задачи, расширяет их возможности и границы и как бы направляет их по новому руслу, создавая в конечном итоге новое гармоническое целое, именуемое художественным образом и воспринимаемое нами как художественное открытие новых сторон действительности. Так, Эйзенштейн, исходя из нового содержания, новой революционной действительности, ставя перед средствами кино задачи, до сего времени им неизвестные, «открыл» в киноискусстве величественный образ революционного народа («Броненосец «Потемкин»).

В «Чапаеве» авторская идея и замысел, система организации выразительных средств настолько преодолели сопротивляемость самих средств, что они как бы растворились во внутренней структуре целого и сами по себе уже незаметны и внешне, вне идеи фильма, ничем не демонстрируют себя. Хотя только с помощью их и благодаря им создан экранный образ Чапаева, его высокая простота формы, рожденная сложной внутренней стройностью, неповторимой организацией и направленностью выразительных средств.

2

Кино — искусство многоплановое, отражающее одновременно разные стороны действительности разными средствами.

Естественно, возникает вопрос: какова основа этого синтеза? Что связывает воедино различные средства выразительности, в какой-то мере уже известные другим искусствам? В чем здесь новое, качественное своеобразие синтезированного образа в широком эстетическом смысле слова? И можно ли вообще говорить о киноискусстве, как о новом ви́дении, о кинематографическом способе образного мышления?

Как известно, творческий процесс создания художественного фильма, если представить его схематично и упрощенно, начинается со сценария и завершается монтажным осмыслением (обобщением) содержания фильма.

С. Эйзенштейн так, например, описывает процесс «сочинительства» фильма: «Законченный фильм представляет собой ни с чем не сравнимое сонмище самых разнообразных средств выражения и воздействия.

Историческая концепция темы, сценарная ситуация и общий драматический ход, жизнь воображаемого образа и игра реального актера, ритм монтажа и пластическое построение кадра; музыка, шумы, грохоты; мизансцены и взаимная игра фактур тканей; свет и тональная композиция речи и т. д. и т. д.

В удачном произведении это слито воедино. Всем управляет единый закон. И кажущийся хаос несоизмеримости отдельных областей и измерений сопрягается в единое закономерное целое».

И в самом деле любой художественный фильм — это поистине ни с чем не сравнимое сонмище самых разнообразных средств выражения и воздействия, а поэтому и чрезвычайно сложное по своей внутренней архитектонике целое. И если подойти к нему с позиции так называемого структурного анализа, то, пользуясь терминологией польского эстетика Ингардена, киноискусство, очевидно, самое многослойное, многофазовое и полифоничное из всех искусств, нам сегодня известных.

Исследование внутренней структуры художественного фильма необходимо должно слагаться из анализа сценарно-драматургической, режиссерско-постановочной, актерско-исполнительской, изобразительно-декоративной, музыкально-звуковой и т. д. сторон.

Только учитывая эту многослойность в ее нераздельном и живом единстве, можно правильно решить проблему содержания и формы кинематографического образа.

Но значит ли это, что кинообраз в известной мере строится как слагаемое из выразительных средств обобщения других искусств, существующих независимо от кинематографа? По-видимому, как это ни покажется странным, вначале ответить придется так: и да и нет.

Да, потому что и писатель-драматург, и актер, и художник, и композитор в работе над фильмом исходят прежде всего из специфики своего вида искусства. Кинематограф отнюдь не разрушает эту специфику, а лишь ставит перед ней новые задачи применительно к новым условиям. Больше того, если бы выразительные средства теряли свои основные особенности, то они оказались бы не нужны кинематографу.

Формализм в кино, как известно, пытался в свое время взять актера без специфики его искусства, то есть без внутренней техники перевоплощения, и в результате получил маску, типаж, натурщика.

И все же перед нами не просто слагаемое, потому что в этом синтезе рождается новое эстетическое качество, новое, более широкое и многогранное ви́дение, возможность рассмотреть действительность по-новому. В этом новом целом и все его компоненты, естественно, приобретают новые качества, отражают и несут в себе черты общего целого. Мы наблюдаем здесь процесс в з а и м н о г о в и д о и з м е н е н и я с о в м е с т н о в ы с т у п а ю щ и х к а ч е с т в.

Речь, следовательно, идет уже о качественно новом, хотя и противоречивом образовании, где с одной стороны — элементы, входящие в него, находятся в тесной взаимной связи, а с другой — существенно отличаются друг от друга. За каждым элементом этого целого стоит относительно самостоятельная, суверенная сфера творчества.

Возьмем, к примеру, актерский образ в кино. Кинематограф, как известно, предъявил искусству актера ряд новых требований, неизвестных ему в условиях сцены, но не изменил существа, специфики его природы. Актер и в кино прежде всего должен уметь воссоздавать образ-характер средствами своей «внутренней» и «внешней» техники. И в театре и в кино основа его творчества остается одной и той же.

Но актерский образ в кино, в отличие от сцены, подвержен сильному влиянию общего изобразительного решения фильма. Он принадлежит здесь уже не только актеру. Он слагается на экране не только из непосредственной актерской игры, но и из ее изобразительной передачи и логики монтажной композиции. Специфика актерского исполнения в кино заключается в том, что актер одновременно является и выразительным средством и предметом, то есть объектом выражения.

«Театр многое решает грубо, — вспоминал Б. Щукин после работы над образом В. И. Ленина в фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году»,— театр не дает такого увеличения лица, звука, таких нюансов, такой близости, как в кино, где человек рассматривается почти в лупу».

Выразительные средства кино освободили искусство актера от театральной условности, но не освободили от главного — от «внутренней» работы над ролью, как это показалось на первых порах становления кино, когда во имя его ложно понятой специфики пытались заменить актера «реально действующим человеком».

Монтаж в свою очередь во многом корректирует внутреннюю драматургию актерского образа на экране. В результате перед зрителем вырастает характер многогранный и конкретно-индивидуальный.

Почему, например, образ Чапаева получил в кино особое звучание?

Ведь нельзя сказать, что образ Чапаева на экране значительнее образа повести по своему содержанию или по социальному обобщению. Но на экране он действительно стал ярче в своей живой конкретности, в своем неповторимом своеобразии.

Что, например, привело в кинотеатр на фильм Г. и С. Васильевых читателя повести Фурманова, как и читателя всякого экранизированного произведения? Только ли желание увидеть на экране иллюстрацию прочитанного? Думается, что нет. Он пришел с надеждой увидеть на экране что-то новое, большее, что не мог ему дать только словесно-литературный образ.

И фильм «Чапаев» дал ему это новое и большее многогранно-индивидуальным, неповторимым зрительно-конкретным раскрытием образа, что не могло быть достигнуто самым подробным и совершенным литературным описанием. Талантливый фильм не только расширил, но и углубил образ народного героя, открыл в нем новые стороны.

Вот в этом новом и большем, в «живой целостности», в новом эстетическом эквиваленте и скрывается важная сторона возможностей кино, его максимального художественного воздействия.

Экранный образ как синтез различных выразительных средств позволяет нам говорить о новом качестве уже потому, что он зримо приблизил к нам окружающий мир, приблизил самого человека, его жизнь, переживания, мысли, чувства. И синтез этот не расплавил специфику «входящих» в него искусств, ибо специфика эта нужна была для раскрытия самой действительности, которая предстает на экране как бы освещенной с разных точек, многогранной.

3

Итак, по своей внутренней структуре кинематографический образ есть живой синтез средств, обобщающих жизнь одновременно в разных аспектах. Это образ сложного «органического» состава. Он складывается и развивается в процессе взаимодействия различных средств выразительности, и, как в каждом живом процессе, в нем нет той резко ощутимой для анализа черты, которая наглядно свидетельствовала бы о «сшивке» или «спайке» частей этого синтеза, как нет ее и в отражаемой действительности. Границы различных средств в этом целом подвижны, как подвижен в своем развитии и сам экранный образ. Различные выразительные средства хотя и связаны в нем неразрывно, но продолжают сохранять между собой известный вакуум для свободных отношений внутри. Вот почему определение специфики кинообраза и доставляет столько хлопот для исследователя. Неоднократные попытки односторонне выдвинуть на первый план его пространственные или временные возможности или такие средства выражения и обобщения, как крупный план или монтаж (а они действительно приобрели здесь особую выразительную силу), не давали достаточно убедительных результатов.

Бела Балаш, один из первых и наиболее серьезных исследователей природы кино, в своей книге «Дух фильма» (написанной в 1929 году, вышедшей у нас в 1935 году) видел отличительную особенность киноискусства в трех его элементах: крупном плане, монтаже и ракурсе.

Отнюдь не отрицая специфической выразительности этих элементов, все же следует сказать, что понятие крупного плана, например, о котором и сегодня говорится как о «славе и гордости кино», хорошо известно и литературе, и, конечно, живописи, скульптуре, и даже музыке.

Литература также пользуется приемами удаления или приближения действующего лица, то есть разными планами, вплоть до укрупнения мельчайших «характеристических деталей», когда действие или, вернее, интерес к действию как бы стягивается в одну точку.

Об этом прежде всего говорят в своих исследованиях сами мастера кино. С. Эйзенштейн, анализируя «Полтаву» Пушкина и подчеркивая «монтажность» ее построения,

приводит как пример литературного «зрительно-пластического» крупного плана следующие строки:

...И утром след осьми подков
Был виден на росе лугов...

Как известно, Лев Толстой придавал особое значение детали как важному средству психологической характеристики. Именно деталь, искусство пользования ею, приобретает в литературе особо важную роль в процессе индивидуализации образа. Правда детали, по известному выражению Энгельса,— необходимое условие реализма.

Крупный план в кино, как обобщающая частица целостного вйдения, прежде всего позволяет зрительно ощутить те характерные детали, которые выделяются в романе, повести или поэме посредством описания, и в этой зримой конкретности крупного плана действительно заключается своеобразие его изобразительно-выразительной силы в кино. Но как прием художественного обобщения он не составляет главного преимущества языка кино.

Правда, до открытия крупного плана киноискусство как бы следовало еще композиционной традиции театральной сцены. Крупный план резко оборвал эту связь. Но свое значение он приобретает на экране не сам по себе, не в силу своих внутренних возможностей, как, скажем, в живописи или скульптуре, а лишь в системе киномонтажа (во взаимосвязи со средним и общим планами), вне которого он теряет свое специфически кинематографическое значение.

Монтаж сплошь и рядом выдвигается как флаг киноискусства, как основная и решающая его особенность. Спор о монтаже не закончен и сегодня.

Но и монтаж, как способ отбора и сопоставления, сочетания и столкновения, а в конечном счете обобщения, также в основе своей известен другим видам искусства.

Разве его не знают литература, театр, музыка?

Каждый художник, чье искусство развивается во времени, где происходит чередование явлений, событий, действий, неизбежно сталкивается с принципами монтажной организации и расположения материала во времени. Ведь даже в живописи, наиболее статичном из искусств, можно говорить в этом смысле о «внутрикадровом монтаже».

Разные планы в живописи, их композиционно-перспективные соотношения всегда воспринимаются нами в аспекте времени, выражая собой монтажно-временнýю композицию изобразительного произведения.

Монтаж в кино не случайно часто сравнивают с симфонией в музыке, в которой сталкиваются и переплетаются разные мелодии и контрастирующие темы. Фильм действительно во многом оркеструется как симфония.

Нужно ли доказывать, какое значение в литературной поэтике приобретают стилистические приемы сравнения и сопоставления, как по-разному раскрывает слово свой смысловой и образный потенциал в зависимости от контекста, как обогащается оно в нем.

Маяковский в статье «Как делать стихи» выразительно показал специфическую технику поэтического монтажа: поиски главного слова, его «ритмического угла» в сочетании со словами-деталями, его места в словесном ритме и рифме.

Л. Кулешов, а затем С. Эйзенштейн разработали систему монтажа в кино, центральное место в которой занимает принцип столкновения кадров, свидетельствующий о том, что кинематографический кадр как основная выразительная единица этой системы не однозначен. Но и слово как первоэлемент литературы также не однозначно.

Всякий раз, когда заходит речь о специфике киномонтажа, приводится не одно свидетельство того, как столкновение двух противоположных по содержанию кадров рождает новое смысловое содержание.

Но вот Л. Толстой соединяет два контрастных по смыслу слова: «живой труп», и в ракурсе этого контекста рождается новое смысловое представление, больше того — конкретное словесное обобщение, образ. Этот стилистический прием известен литературной поэтике с незапамятных времен.

Эйзенштейн, например, прямо говорит, что принцип столкновения кадров взят кинематографом у литературы. Более того, развивая и уточняя теорию киномонтажа, классифицируя его виды и типы, он обращается к музыкальной поэтике, заимствуя у нее и используя ее основные категории не только по аналогии, но и по существу (монтаж метрический, ритмический, тональный, обертонный и т. д.).

Конечно, специфическая роль монтажа в кино предопределена уже тем решающим обстоятельством, что ни литература, ни живопись не в состоянии непосредственно передать сам процесс движения. И литература и живопись в этих случаях, каждая по-своему, вынуждены прибегать к различного рода приемам композиционного опосредствования. Но именно поэтому важную роль играет логика «сцепления», характер связей не только между словами, фразами, оборотами, но и между выражаемыми ими действиями, положениями, событиями, вне которых писатель не может передать движения внутренней жизни человека.

Лев Николаевич Толстой в письме к Страхову по поводу работы над «Анной Карениной» говорит о художественном произведении, как о «бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства».

Подчеркивая значение «законов, которые служат основанием этих сцеплений», Толстой пишет: «... каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится». Выразить основу этого сцепления, по Толстому, «непосредственно словами нельзя, а можно только посредственно словами, описывая образы, действия, положения».

Толстой говорит о специфическом для каждого произведения искусства художественном содержании, о «собственном» движении и сцеплении художественной мысли, основу которой нужно искать не в прямом логическом ее развитии, не по каналам логики, а непосредственно в описываемых положениях, действиях, характерах. Замечание это в равной степени относится к природе, искусству, логике монтажа художественного фильма.

Монтаж в широком смысле слова есть выбор, отбор, осмысление и обобщение, присущее каждому искусству. Он отнюдь не «найден» кинематографом, он лишь необычайно развит им в силу его пространственно-временны́х возможностей.

Пудовкин, которого трудно заподозрить в неодооценке специфики кино, рассматривая монтаж как средство всестороннего раскрытия и разъяснения связей между явлениями реальной жизни, подчеркивал при этом, что «природа монтажа свойственна всем искусствам, и в кинематографе она приобрела лишь более совершенные формы и неизбежно будет развиваться далее».

Монтаж — это категория, прежде всего производная от драматургии фильма. Он завершает собой процесс формирования кинообраза, но завершает его через драматургию, через сюжет. Его обобщающая роль безусловно велика, но не безгранична, как это особенно представлялось на первых порах становления киноискусства.

Об отношении к монтажу в разные периоды истории кино и его действительной роли в формировании экранного образа ясно говорит С. Эйзенштейн в статье «Монтаж 1938»: «Был период в нашем кино, когда монтаж провозглашался «всем». Сейчас на исходе период, когда монтаж считается «ничем». И, не полагая монтаж ни «ничем», ни «всем», мы считаем нужным сейчас напомнить, что монтаж является такой же необходимой составной частью кинопроизведения, как и все остальные элементы кинематографического воздействия. После бури «за монтаж» и натиска «против монтажа» нам следует заново и запросто подойти к его проблемам».

4

В начальные годы истории кино, когда экран впервые воспроизвел сам факт движения, оживил фотографию, о кино заговорили как об искусстве «движущегося изображения». С тех пор прошло свыше полувека, из «ожившей» фотографии родилось высокое и самое массовое из искусств, давшее миру «Броненосца «Потемкин», «Мать», «Землю», «Чапаева», а в нашей даже специальной литературе понятие «движущегося изображения» часто еще продолжает определять собой специфику кино.

Но что эстетически общего осталось между эффектом «движущейся фотографии» и, скажем, искусством фильмов «Судьба человека» или «Баллада о солдате»? Подобное определение специфической выразительности кино равносильно определению, скажем, специфики музыки как движения звуков или живописи как чередования пятен и линий.

В книге В. Кожинова «Виды искусства» понятие «движущейся фотографии» чуть ли не исчерпывает собой самую суть выразительности кинообраза. Так, например, в гла-

ве, посвященной искусству кино, утверждается, что «кинофильм по своей форме не что иное, как «движущаяся фотография», ставящая перед нами определенные «зрительные образы», а киноискусство в целом определяется как «монтаж движущихся фотографий-кинокадров, который и создает художественный образ».

Фактор движения (в понимании «движущейся фотографии»), которому часто отводится такое решающее значение в определении специфики киноискусства, есть, по существу, еще фактор сугубо технический. И ставить кинематографический образ (его непрерывно усложняющуюся выразительную структуру) в прямую зависимость от изначальных, технических основ кино (фотографии движения), конечно, не верно. В этом смысле более прав автор книги «Эстетика техницизма» В. Тасалов, пришедший к выводу, «что кино действительно становится искусством, лишь выходя за пределы чисто технического эффекта движения».

Вот за этими пределами «чисто технического эффекта», по существу, и нужно начинать разговор о специфических закономерностях поэтики киноискусства.

Впрочем, разговор этот давно уже начат. И суждения на этот счет существуют разные.

Кино в поисках исторической родословной относят в одних случаях к классу или роду искусств изобразительных, в других — драматических, а в третьих — определяют как «искусство времени в формах пространства». Различные искусствоведческие классификации отводят место киноискусству, так же как и театру, под рубрикой искусств «изобразительно-понятийных», или «пространственно-временны́х», то есть где-то на грани живописи и литературы, вернее, в середине между ними, а ближайшими его соседями (после живописи и литературы), с одной стороны, называют музыку, с другой — фотографию и даже математику.

В одних случаях кино признается искусством «самым грубым», в других — «самым тонким»...

Несмотря на все различия в существующих определениях выразительной природы кино, в основе своей они сводятся к общему признанию кино как синтетического вида искусства, что, конечно, нетрудно доказать и трудно отрицать. Но уместен другой вопрос: правильно ли при определении нового качества возможностей кинематографа исходить только из тех его средств выразительности, которые на первый взгляд неизвестны другим искусствам?

Ведь при этом, например, отпадает исполнительское искусство актера. А актер в процессе создания фильма, как мы уже убедились, не пассивный объект съемок, к которому лишь «прилагается» специфика кино, он сам является важным средством кинематографической выразительности.

Без актера нет главного в художественном фильме — проникновения в человеческий характер, нет «жизни человеческого духа». В этом смысле его не заменят ни изощренность монтажа, ни тончайшие ракурсы камеры, ни самое вдохновенное искусство оператора. Мы при всем желании не сможем вывести искусство актера за пределы синтетической природы кино, не скатившись на позиции формализма.

Поэтому, когда речь идет о синтетическом искусстве, специфику его выразительных качеств нужно, по-видимому, искать не изолированно, не только в средствах, пусть даже неизвестных другим искусствам (как бы оставшихся после вычитания), а в своеобразии единства всех его средств («известных» и «неизвестных»), в их внутренних взаимоотношениях, в их совокупности, в их единстве, рождающем на драматургической основе то новое, своеобразное и целостное ви́дение, которое будет именоваться «фильмом».

Сравните, например, все известные нам изображения или описания событий Великой Отечественной войны в различных видах и жанрах искусства с тем, как воспроизведены они в фильме А. Довженко и Ю. Солнцевой «Повесть пламенных лет», и специфические возможности кинообраза предстанут во всей своей ощутимой непосредственности. Эту широту и многогранность кинообраза хорошо выразил В. Шкловский, заметив, что в фильме «Повесть пламенных лет» «выпуклость шара земли ощущается ногами актеров».

Игнорирование нового качества этого единства и приводит к тому, что одни видят в кино «литературу в изображении», другие — «живопись в движении», третьи — «музыку света» и т. д.

Специфика кинообраза определяется, следовательно, внутренней взаимосвязью всех его средств, которая расширяет угол нашего зрения, позволяет как бы одновременно увидеть жизнь с разных точек, в разных аспек-

тах и, следовательно, более целостно, ощутимо, зримо. Вне этого единства, как нового эстетического качества, нет специфики кино. В свою очередь, и единство как целое только и может быть ключом к пониманию отдельных элементов кинообраза.

Только синтез выразительных средств и позволил зримо решить в кинообразе такую задачу, как преодоление разрыва между пространством и временем, занимавшую художников различных искусств на протяжении веков. И решить именно потому, что у человека к этому времени практически сложились новые взаимоотношения с пространством и временем. Эти отношения требовали и нового выражения в искусстве.

Кинематограф с первых своих шагов разрушает обычное представление о времени и пространстве в искусстве, устанавливая свою, особую меру их воспроизведения.

Правда и литературный образ, как уже говорилось выше, не связаны ни временем, ни пространством. Сфера действия слова как «первоэлемента» литературы безгранична. В романе все может быть описано и словесно представлено с исчерпывающей полнотой. «Война и мир» Л. Толстого — достаточно убедительный пример тому. Неоднократно отмечалось, что на страницах толстовского романа развернута такая широкая панорама жизни, что даже главные герои занимают в ней словно бы подчиненное место. То же самое наблюдаем мы и в поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин», где сближаются и сталкиваются в поэтическом монтаже различные картины-образы России — кочевой, крепостной, капиталистической, революционной, социалистической, коммунистической...

Дело в том, что литература в своей выразительной потенции такое же синтетическое искусство, как и кино. Ее языковым средствам также доступна как звуковая, так и зрительная сфера действительности (цвет, свет, движение).

На синтетические качества слова обратил внимание еще Белинский. «Поэзия,— писал он,— выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление. Посему поэзия заключает в себе все элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств».

Именно синтетический характер слова, его природа «ясно выговоренного представления» и позволяют говорить о близком родстве между поэтикой литературы и кино, о кратчайших «прямых переходах» между ними. Горький, говоря о содружестве писателя и режиссера в кино, подчеркивал, что «это даже не параллельные силы, а силы, как бы втекающие друг в друга».

Подобно тому как немой кинематограф, изображая источник звука, как бы достигал изображения самого звука, литературный образ добивается ощутимой зримости благодаря неограниченной свободе описания зрительного вида предмета, явления, пейзажа или человека. Но в киноискусстве широта охвата действительности, свойственная и литературе, выступает уже в новом качестве — качестве конкретно-зрительного изображения в немом фильме и звукозрительном в звуковом. Экранный образ в силу своих непосредственно звукозримых черт, не застывших, как в пластических искусствах, а развивающихся на наших глазах во времени, обладает величайшей силой прямого, непосредственного воздействия.

В этом новом измерении (не только пространственно-временно́м, но зрительно-звуковом) и все другие выразительные элементы синтеза приобретают новые взаимообостряющие, «подкрепляющие» качества выразительности. Здесь уже нет своих особых специфических средств и средств неспецифических. Здесь все «свое» и в этом отношении все специфично.

Выразительность кинообраза предстает перед нами прежде всего в многогранном характере его отношения к действительности, а следовательно, и в многогранном характере его обобщений: зрительных или изобразительных (композиция, ракурс, планы, свет, цвет), звуковых (слово, шумы, музыка), объединяемых в едином монтажно-драматургическом строе фильма.

Речь, конечно, идет не о каком-то постоянном, раз и навсегда установленном соотношении или параллелизме между обобщающими формами киноязыка.

Разные творческие направления используют их по-разному. И проявляются они в конкретных произведениях киноискусства отнюдь не прямолинейно, а в сложных и различных как по форме, так и по типу соотношениях и связях. Форма и тип этих связей, их нюансы и градации в соотноше-

ниях, естественно, прежде всего будут определяться идейно-творческим замыслом, содержанием — сюжетом, жанровыми и стилистическими особенностями, художественным методом.

Но каков бы ни был характер или тип этих связей в различных по своему жанру и стилю произведениях, образ в кино рождается из внутреннего единства форм обобщений, единства индивидуально-неповторимого, и всегда предстает перед нами как закономерное и живое целое. И мастерство режиссера в кино, по выражению С. Эйзенштейна, будет состоять в том, «чтобы, развернув каждую область выразительных средств до максимума, вместе с тем так суметь соркестровать, сбалансировать целое, чтобы ни одна из частных единичных областей не вырывалась бы из этого общего ансамбля, из этого всеобщего композиционного единства».

5

После всего вышесказанного неизбежно возникает вопрос: что же лежит в основе специфических закономерностей киноискусства и его средств выражения, или, иными словами, что «присваивает» кинематографический образ в «человеческой действительности»?

Когда-то, говоря о предмете пушкинской поэзии, Гоголь спрашивал: «Что же было предметом его поэзии?» — и отвечал: «Все стало ее предметом, и ничто в особенности. Немеет мысль перед бесчисленностью его предметов. Чем он не поразился и перед чем не остановился?»

Характеристика эта может быть распространена и на определение предмета киноискусства.

Все стало предметом киноискусства. Вся «человеческая действительность» в ее живой совокупности человеческих черт и отношений, мыслей, чувств, деяний. Ни перед чем оно не остановилось, ни перед чем не поразилось, ни перед чем не отступило.

Киноискусство открыло новые пути художественного осмысления закономерностей действительности, которая предстала в XX веке в своем новом историческом качестве, в свете невиданных до того времени в ее истории переворотов как в области общественных отношений, так и в области науки и техники. Синтетическая природа киноискусства явилась новым выражением общественных потребностей более полного и всестороннего эстетического осознания и оценки человеком новых качеств окружающей его действительности, новых, невиданных в мировой истории конфликтов. Это историческое своеобразие киноискусства неизбежно сказалось прежде всего в самой структуре кинообраза.

Кинематографический образ «присваивает» действительность в единстве ее разных сторон, которые порознь и отражаются отдельными видами искусств. И присваивает не каким-то особым «шестым чувством», а также в синтезе человеческих способностей и средств выражения. Именно отсюда и идет то общее в принципах обобщения и выразительных возможностях, что существует между кино и другими искусствами. В киноискусстве продолжают жить и литература, и театр, и живопись, и музыка, несмотря на все своеобразие и монтажа, и крупного плана, и особой логики изобразительного ракурса, и движущейся камеры, и других возможностей экрана.

Между поэтикой кино и других искусств, как показывает живая практика, существует более тесная связь (правда, еще мало исследованная), чем это принято считать нашей теорией.

К синтезу, к которому пришел сегодня кинематографический образ (конечно, далеко еще не исчерпывающему всех сторон действительности), стремились все искусства с давних пор. Звуковую сторону действительности, как известно, пытались уже выразить и в живописно-изобразительной и в скульптурной формах. Живопись часто вторгалась в сферу поэзии, а последняя в свою очередь часто тяготела к иллюзии зримой живописности. Изобразительная «ограниченность» словесно-литературного образа и породила, например, книжную иллюстрацию. Достигнуть многогранного отражения действительности в разнообразии ее форм, естественно, можно было только при помощи наиболее сложной формы взаимодействия и организации различных выразительных средств. Этой наиболее сложной и многогранной формой в истории искусств и явился кинематографический образ.

В его выразительно-многогранном отображении жизни и заключается его специфическая мера присвоения «человеческой действительности», выражающей собой синтез «человеческих способностей».

Сняв известные ограничения отдельных искусств и максимально приблизив нас к наглядно-зрительным формам самой жизни, киноискусство, естественно, потребовало и особой логики художественного мышления и обобщений, а в целом более емкого и лаконичного языка выражения. В противном случае это был бы, очевидно, невыносимо натуралистический язык, где все было бы фотографически реально и внешне точно, но мы бы не открывали в действительности больше того, что постоянно видим вокруг себя на ее предметно-телесной поверхности.

Сам синтез средств в кино как бы предопределил «кратчайшую» выразительность его языка. Именно поэтому в языке кино такую выразительно-обобщающую силу приобрели, например, деталь, крупный план как явления целого в частном и т. д. Отсюда особая роль и значение монтажа, с его широкой возможностью временны́х и пространственных сокращений, драматических опущений, выделения главного, выявления взаимосвязи явлений, с возможностью активного вмешательства в развивающуюся картину жизни.

Глубоко ошибочно мнение, часто встречаемое в кинолитературе, будто кино не терпит никакой условности. Кинематограф действительно не терпит условности литературы, живописи, театра. Но он, так же как и они, не свободен от своей, особой меры условности в силу того факта, что искусство, как известно, не требует признания его произведений за д е й с т в и т е л ь н о с т ь.

Условность кинематографического выражения, в силу зрительной подлинности изображаемого, его жизненной документальности, лежит скорей в особом ключе владения временем, в условности использования движения времени, а отсюда — во временно́й организации «безусловного», или, как говорят, «натурного» материала (форм самой жизни), каким по самой своей природе непосредственно располагает кинематограф.

Кинематограф настолько широко раздвинул рамки видимого, что мы не смогли бы справиться с обилием разносторонних зрительных впечатлений, если бы прежде всего зрительно и притом очень строго не обобщали их. Довженко писал по этому поводу в своей «Автобиографии», что в кино приходится «сжимать материал под давлением многих атмосфер».

Выразительная природа киноискусства наиболее полно сказывается в том, насколько удается достичь б о л ь ш е г о м а л ы м, своими действенно-лаконичными, специфически-условными формами обобщения. Кинематографическая точка зрения предоставила возможность увидеть (именно увидеть, а не вообразить и представить, как, скажем, в литературе) то или иное явление одновременно в разных измерениях, увидеть, по существу, с творчески-предполагаемой, динамически меняющейся позиции, когда сами события как бы разворачиваются перед нами разными гранями своими. Это уже новая, «сборная», специфически-обобщающая точка многообъемного ви́дения мира, рожденная новой формой художественного мышления.

Вспомните, например, кадры образа-эпизода «Одесской лестницы» в «Броненосце «Потемкин». Так видеть, собранно и обобщенно, как видит кинозритель эту лестницу, вернее развивающиеся события на ней, одновременно в разных планах и внутренних ракурсах (общий, средний, крупный, сверху, снизу), мог позволить только кинематографический образ, его непрерывно «раздвигающаяся» точка ви́дения.

В фильме «Судьба человека» эта же точка ви́дения широким ракурсом включает нас в само действие побега Соколова из фашистского плена, когда мы наблюдаем за ним, из последних сил кружащимся по лесу, а затем точкой зрения сверху находим его в безбрежных просторах хлебного поля.

В фильме «Летят журавли» мимолетные сцены расставания и прощания на сборном пункте очень разных людей, как бы выхваченные камерой из единого потока человеческих страстей, собираются и складываются в единый, суровый и вместе с тем трогательно-интимный образ человеческой верности своей Родине.

Вот в этих творчески воссоздаваемых ракурсах ви́дения, позволяющих наряду с широтой охвата явления одновременно проникать в его «сущностные детали», во в н у т р е н н е й м н о г о о б ъ е м н о с т и кинообраза и заключается его величайшая выразительная сила, своеобразие логики кинематографического мышления, а в конечном счете и особая организация содержания. Именно отсюда и идет выразительная многогранность и многомерность кинообраза, широта его творческого диапазона и как

следствие — широта резонанса, а за всем этим впечатляющая сила идейно-художественного воздействия.

Экран не только раздвинул границы видимого, раскрыл изображаемое явление одновременно с разных сторон и точек, но, как уже отмечалось, позволил увидеть его изнутри, глазами действующих на экране лиц, открыл зрителю возможность «войти» в экранный образ. Эта возможность как бы «перевоплощения» самого зрителя обогатила искусство новыми формами выражения и прежде всего активным использованием творческой фантазии и соучастия зрителя.

Сила воздействия кинематографического образа — в воздействии на весь комплекс духовной человеческой восприимчивости, на множество струн человеческой души, на весь внутренний мир человека.

Говоря о широких выразительных возможностях кинообраза, следует подчеркнуть, что образ в кино, как и в каждом искусстве, конкретно-историчен и всегда требует к себе исторического подхода. Форма и средства кинообраза, непрерывно развиваясь, расширяли его выразительно-обобщающие возможности, возможности более цельного и глубокого ви́дения мира. Есть у кинообраза и своя структурная история. Можно, например, проследить, как формализм и натурализм разрушали его целостность и природу, в то время как только реализм, а в наше время социалистический реализм, открыл перед ним многообразие действительности во всех ее проявлениях. Только на этом пути киноискусство предстало перед нами как целый эстетический мир новых открытий, неповторимых, как «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Земля», трилогия о Максиме, «Чапаев», «Коммунист», как экранные образы наших современников в фильмах «Судьба человека», «Повесть пламенных лет», «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Живые и мертвые» и многих других.

Не случаен и показателен тот факт, что в самых различных исследованиях зарубежных историков кино мы находим признание того, что именно советские кинорежиссеры первые оценили специфическую силу кинематографических средств выражения и первые их сознательно и наиболее плодотворно применили.

Годы становления киноискусства в нашей стране были годами становления новых общественных отношений. Именно новый строй чувств и мыслей, новое революционное содержание стало новаторской основой нового искусства, его животворящим источником. Именно это обстоятельство и предопределило тот качественный расцвет советского киноискусства, какого не знала ни одна из стран мира.

Великие, гуманные идеи социалистической революции, глубокие революционные преобразования дали киноискусству то содержание, которое неумолимо потребовало новых форм выражения и легло в основу их поисков. Вне этих поисков, как и вне величественных идей, питавших их, не могло быть ни Эйзенштейна, ни Пудовкина, ни Довженко.

Огромные выразительно-творческие возможности, открываемые кинематографом как искусством наиболее массовым, по самой своей природе обращенным к миллионам зрителей, как известно, высоко были оценены В. И. Лениным.

В. И. Ленин считал кино важнейшим из искусств и особое значение придавал ему как незаменимому средству живой и конкретной коммунистической агитации и пропаганды, могучему средству коммунистического воспитания.

Н. С. Хрущев в своей речи 8 марта 1963 года еще раз подчеркнул, что «наша партия считает советское киноискусство одним из самых важных художественных средств коммунистического воспитания народа. По силе воздействия на чувства и умы людей и по охвату широчайших масс народа ничто не может сравниться с киноискусством».

Из будущих книг

В прошлом году наш журнал начал публикацию воспоминаний кинодраматурга Е. И. Габриловича. В № 10 была напечатана первая глава будущей книги, посвященная приходу молодого писателя в кино, в № 11 — вторая глава—о содружестве с режиссером Ю. Я. Райзманом.

В нынешнем году редакция продолжает публикацию мемуаров Евг. Габриловича. В этом номере мы предлагаем вниманию наших читателей главу, связанную с его работой в театре имени Вс. Мейерхольда. Автор не дает здесь научной оценки творчества крупного советского режиссера. Он не анализирует его искания, их характер. Перед нами личные воспоминания, и только. Однако они, на наш взгляд, представляют определенную ценность как свидетельство очевидца и дают пищу для размышлений о сложных путях художника.

Евг. ГАБРИЛОВИЧ

Рассказы о том, что прошло

I

Сценарист должен быть писателем. Пройти большую и трудную школу писателя.

Хорошо, когда эта школа начинается с журналистики. Журналист видит многое, разное, и если он подлинный литератор, то все это мелькнувшее или же пристально изученное — раздумья, чувства, подробность, человеческий образ, присловье, жест— откладывается на долгие годы, порой на всю жизнь, так что даже уже под старость вдруг проступает в памяти что-то когда-то замеченное, уже и не помнишь — когда и где.

Мне посчастливилось пройти эту школу, я, как газетчик, был много, подолгу в пути. Время жизни моего поколения — это время такого размаха, таких столкновений, таких измерений, каких еще не бывало, да и не с чем сравнить его. И если мне удалось повидать хоть крупицу этого времени, то только из-за работы в газете. И то, что я написал для кино, тоже восходит туда.

Но, как мне уже приходилось говорить, для сценариста недостаточно быть только писателем. Есть у него и другое — он кинематографист. И вот исключительно важным для этой, второй его сути является то не очень легко поддающееся словесному объяснению свойство, которое называется чувством сцены, чувством диалога, чувством актера, острым чувством всего того, что во внешней и внутренней ткани сцены захватит зрителя и поможет актерской игре.

Итак, наряду с литературным талантом большое значение имеет сценический талант. Но мы подчас забываем об этом. Не поэтому ли у нас сценарист всегда больше литератор, нежели мастер сценического рисунка, мастер актерской роли? Очень часто автор сценария не чувствует сцену, актера, который будет играть, зрителя, который будет смотреть. Нередко нет у него никакого умения привести в действие средства для зрелищного выражения поставленных им самим драматургических задач.

И не потому ли так часто подвергается режиссерской (да и актерской) обработке литературный сценарий: на это автор вправе сетовать лишь тогда, когда им сделано все для экранного и актерского воплощения драматургической ткани.

Мне кажется, что в какой-то степени мне довелось пройти школу сцены. Прошел я ее в удивительном театре, о котором и хочу сейчас рассказать.

2

С самого детства я учился играть на рояле и в юности долго, лет десять, работал как пианист. Играл в ресторанных оркестрах, и самой заметной точкой моего восхождения был оркестр на Виндавском вокзале, состоявший из восьми человек. Мы играли там вальс из «Фауста», «Не говорите мне о нем», «Танец маленьких лебедей», «Отцвели уж давно», прелюд Рахманинова и песню Варяжского гостя.

Частным же образом (шли годы нэпа) я играл на свадьбах и вечеринках регтаймы и уанстепы, входившие тогда в силу. Делал я это с большим увлечением, не жалея пальцев, и меня звали наперебой.

На одной из таких вечеринок познакомился я с поэтом Валентином Парнахом, только что приехавшим из Парижа, что по тем временам было редкостью чрезвычайной. Еще большей редкостью были инструменты для джаза, которые находились в его чемодане. Я часто читал статьи с рассуждениями о том, кто начал культивировать у нас джаз, но ручаюсь, что начал его Парнах. Археологи могут обратиться ко мне в личном порядке за более подробными справками.

Итак, Парнах был первый, кто привез к нам в страну саксофон и наборы сурдин для труб и тромбонов, и первый, кто дал джаз-концерт.

Концерт был дан в Доме печати, где в те годы происходили самые жаркие схватки по вопросам искусства и литературы и демонстрировались последнейшие новинки в области ниспровержения старых театральных форм. И зал дома, видавший многое на своем веку, был переполнен.

Парнах прочел ученую лекцию о джаз-банде, потом с грехом пополам (ибо никто в Москве не умел играть на саксофоне) сыграли джазовые мелодии. Когда же сам Парнах исполнил страннейший танец «Жирафовидный истукан», восторг достиг ураганной силы. И среди тех, кто яростно бил в ладоши и взывал «еще», был Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Он тут же предложил Парнаху организовать джаз-банд для спектакля, который тогда репетировался. Парнаху нравилась моя игра на рояле — он находил в ней парижскую непринужденность. Так вместе с ним попал я в театр Мейерхольда, где проработал пять лет.

Все эти пять лет и были моей сценической школой. Я изучал сцену не по трактатам, а за кулисами, в их гомоне, суете, восторгах и катастрофах, работая то помрежем, то осветителем, то помощником бутафора, то помощником пиротехника — повсюду помощником, только помощником, даже помощником костюмерши, пришивавшим пуговицы к актерским доспехам и чинившим актерские штаны. Я познавал прямые и косвенные законы сцены не потому, что затверживал их, а потому что был просто по горло наполнен ими.

Изо дня в день я видел отличного мастера и видел, как он преумножает мощь сцены и как затушевывает, заштриховывает и прячет ее слабость. Я ездил с актерами по гастролям и знал все претензии их к пьесам, которые они играли. И тут не надо было быть особенным мудрецом, чтобы понять, почему одно им нравилось в роли, другое — нет, надо было только слушать их, да в уме прикидывать, да примерять, как можно бы сделать роль получше и в чем тут секрет.

Бывало, что я по просьбе друзей-актеров дописывал и переделывал кое-что в роли. Для меня это было даже не школой, а драгоценным подарком: выбросить сор, переставить слова, прибавить несколько фраз, раскалить реплики, все сделать покруче, ершистей, лохмаче, от сердца — и вот словно бы и совсем другая роль, и актер глядит на тебя с удивленной признательностью, хотя ведь все это только так, по-товарищески, между прочим, ночью, на гастролях в Херсоне или Житомире, в комнате пианиста, где живут вместе с тобой еще барабанщик и тромбонист.

Проработав пять лет, я поссорился с Мейерхольдом и ушел из его театра, как мне казалось тогда, навсегда. Стал журналистом, напечатал несколько книг и испробовал силы на странном и малопочтенном в те времена поприще — написал сценарий. То был сценарий картины «Последняя ночь».

Как-то летом раздался телефонный звонок — и я услышал знакомый, чуть хрипловатый голос Мейерхольда — Мастер (так его называли в театре) легко простужался и всегда опасался простуды. Назвав меня по имени-отчеству и даже «на вы», Мейерхольд сообщил, что видел мой фильм и хотел бы перемолвиться со мной несколькими словами. Не скрою, я онемел от счастья — как видно, не стушевалась за годы моя любовь

к этому человеку, хотя мы и рассорились вдрызг. Это была любовь той силы, той преданности и безмерного восхищения, какую я уже после не испытывал ни к кому в искусстве.

Я отправился к Всеволоду Эмильевичу в Брюсовский переулок, где он тогда жил. Жил он, помнится, вроде бы в бельэтаже, в довольно просторной квартире — на стенах маски комедии дель арте, атрибуты театра Кабуки, эскизы Головина к «Маскараду» и фото Блока и Маяковского. В прихожей — и это врезалось в память — на самом заметном месте висела табличка-памятка с подробным обозначением телефонов пожарных команд, скорой медицинской помощи и аварийных служб по газу и водопроводу — на случай возможных бедствий. Всю жизнь Мейерхольд боялся пожаров, неисправности газовых труб, повреждений водопровода и приступа внезапных болезней. Увы, жизнь готовила ему испытания неизмеримо более страшные.

Мы обнялись, и он тут же начал хвалить наш фильм, называя меня опять-таки по имени-отчеству и «на вы», и я все время пытался сказать ему, что не надо так, называйте меня, как раньше, по имени и не говорите со мной так пышно и вежливо, а проще, сердечней, как с блудным, но верным учеником. Я хотел ему сказать, что люблю его по-прежнему, и да будут прокляты все ссоры, и будь я проклят, что ссорился с ним, потому что ничтожен и мал человек, которому посчастливилось существовать бок о бок неповторимого с ворохом своих мелких претензий и обид. Но я не сказал ни этого, ни многих других горячих и искренних слов, потому что боялся, что их горячность и искренность покажутся тут, в этом доме, сомнительными. И Мейерхольд продолжал меня называть по имени-отчеству и «на вы» все месяцы этой нашей последней с ним встречи — возможно, чуть иронически и с подтекстом: я-то ведь хорошо знал эту его манеру игры.

Как бы то ни было, он спросил, друг ли я его театра. Я сказал: друг. Тогда он сказал, что перед гробом Н. А. Островского дал себе клятву поставить «Как закалялась сталь». И обращается ко мне с просьбой сделать инсценировку.

Вот неожиданность! Я полагал, что хорошо знаю сценические и литературные симпатии Мейерхольда, и его намерение обратиться к Н. А. Островскому озадачило меня. Всеволод Эмильевич развил свою мысль. В спектакле может не отразиться детство и отрочество Пашки, как, впрочем, и многое другое из романа. Его интересует стройка железнодорожной ветки. Это первый краеугольный камень инсценировки. Второй опорный момент — Корчагин, слепой и больной.

Я стал писать инсценировку и иногда приходил в квартиру в Брюсовском, чтобы прочесть отдельные сцены. Мейерхольд казался мне в те летние месяцы каким-то вялым и скучным — возможно, это выражало его отношение к тому, что я писал. Во всяком случае, даже тогда, когда я приносил довольно удачную сцену, он поглядывал на меня с каким-то недоверием и удивлением, и я понимал, что все-таки (хотя я и получил в конторе аванс под инсценировку и значился автором) я оставался в глубинах его представлений обо мне пианистом джазбанда, и притом довольно плохим. Возможно, однако, что-то другое, совсем далекое от меня и моей работы тяготило его, и он вздыхал, и хмурился, и с трудом поднимался со стула (так непохоже на него!), и жаловался на печень, и все глотал и глотал пилюли.

Ведь если и не существует на свете предчувствий, то все же не мог человек такой нервной силы и такого воображения не ощущать в те годы того, что уже было рядом, уже подходило к нему.

Я начал писать инсценировку. Я понимал, конечно, что Мейерхольду нужны не театральные иллюстрации к прославленному роману, а нечто совсем другое, сплетающее знакомые мотивы романа в иную, острую, нежданную сценическую жизнь.

— Бах — Бузони,— говорил, напутствуя меня, Мейерхольд.— Помните: Бах — Бузони!

Это означало, что, взяв за основу Баха (то есть Островского), я должен быть свободным и вдохновенным, как Бузони. А это, в свою очередь, значило, что успех работы не в том, чтобы держаться как можно ближе к роману, а, напротив, в том, чтобы придумывать, изобретать, вводить то, чего нет в романе, перемещать то, что в нем есть, обострять, приглушать, создавать новую плоть, новую ткань, сообразно моему пониманию драмы, театра, искусства — словом, творить, воспарять. И я воспарял, обострял

перемещал, вводил новое, видоизменял старое, писал, переписывал и опять писал и принес наконец Мейерхольду пьесу на шестидесяти двух страницах. Прочитав ее, он поморщился, словно высосал враз поллимона.

— Да, это не Бах — Бузони,— сказал он.— И в отдельности — не Бузони. И не Бах... Но...

Но делать нечего: инсценировка Н. А. Островского широко анонсирована, срок спектакля назначен, и искать другого автора — не пианиста джаза — уже поздновато. Пьеса пошла в репетиции.

3

Было бы абсолютной неправдой утверждать, что театр Мейерхольда был театром актера. Нет, он не был таким. Более того, он выражал собой полнейшее отрицание догмы, согласно которой актер есть главное лицо в театре и режиссер должен умереть в актере... Да, хорошо это или плохо, но это был резко выраженный режиссерский театр, с утверждением примата режиссера в сценическом искусстве, с программным провозглашением того, что режиссер не только не обязан «умирать», а, напротив, должен быть явственно ощутим в каждом атоме эпизода, в каждой клетке всего, что свершается на сцене.

Режиссер — вот главная фигура этого театра, вот автор спектакля (Мейерхольд обычно так и называл себя на афишах), и не стушевываться, не растворяться призван он, а открыто и прямо проявлять свое авторство в спектакле.

Но как человек, работавший одно время кем-то вроде литературного секретаря театра (оставаясь по штатному расписанию пианистом джаза), я бывал довольно частым свидетелем разговора Мастера с драматургом и актерами. И обязан, вопреки распространенному мнению, заявить, что он никогда не прибегал к диктату. Напротив, трудно даже представить себе весь арсенал, всю артиллерию дипломатических, тактических, психологических, эмоциональных средств и уловок, к которым прибегал Мейерхольд в работе с современными ему шекспирами.

Мейерхольд. Вы ведь знаете, дорогой, в каком я восторге от этой сцены! Какая сила! А глубина!

Автор (*скромно*). Вы полагаете?

Мейерхольд. А чувство театра!.. Но вот я думал ночь, день, еще ночь и еще ночь и понял, что даже такую прелесть можно все же чуть-чуть улучшить.

Автор (*хмурясь*). Зачем?

Мейерхольд. Тогда она будет просто шедевром! Чуть тронуть — и все! Вот у вас тут муж ревнует жену и устраивает ей скандал. Изумительно! Ново! Свежо!.. Но не ввести ли вам кого-нибудь третьего в эту сцену.

Автор. Зачем? Это семейный скандал. Эпизод, так сказать, интимный.

Мейерхольд. Подумайте! Предположим, действие происходит за обедом. Муж только что узнал об измене жены, но присутствие постороннего мешает ему проявить свои чувства. Жена чувствует, что муж узнал, она в ужасе, но понимает, что он не может устроить ей сцену при постороннем. Это заставляет ее болтать, болтать и болтать. И только посторонний не понимает ничего и ест в свое удовольствие.

Автор (*недовольно*). Чуть тронуть! Да тут надо переписать всю сцену.

Мейерхольд (*глаза блестят*). Но ведь превосходно! Они обедают, гость рассказывает обо всем на свете, стараясь быть остроумным, галантным, у мужа от бешенства сводит скулы, но он не может не острить, так как это будет невежливо; жена, синяя от ужаса, тоже острит... Хорошо бы еще сюда собаку.

Автор. Собаку?!

Мейерхольд. Да, чтобы она бегала вокруг стола и у всех по очереди просила подачку. Вы понимаете — в такой обстановке!

Автор. Но ведь собаку нельзя на сцене.

Мейерхольд. На сцене все можно.

Автор (*после короткой паузы*). Вы знаете, Всеволод Эмильевич, я сам хотел вам предложить почти то же самое.

Мейерхольд. Прекрасно! (*Вежливо.*) И собаку?

Автор. Да. Но как-то не решался надоедать, утомлять...

Мейерхольд (*пламенно*). Да что вы! Как это не решались! Да если я вам только понадоблюсь!.. Днем, ночью! Звоните! Трезвоньте! Бейте в колокола!

Однако это было только началом авторской работы над эпизодом. Автор продолжал ее долгие месяцы — за письменным столом и на репетициях, пока наконец не осуществ-

лялось то, что Мейерхольд называл сценическим вариантом, то есть вариантом, который нужен был ему, Мейерхольду, для его постановки. При этом случалось и так, что в этом сценическом варианте уже не было ни мужа, ни жены, ни измены, ни гостя, ни собаки. Оставался разве только один обед, но уже как бы вроде и не обед и по совершенно другому поводу.

При всем этом на моей памяти не было случая, когда автор во время работы не был бы в восторге от Мейерхольда и не благодарил бы его жаркими словами.

Теперь о его работе с актерами.

Я не знаю, достаточно ли писалось о репетициях Мейерхольда... Не раз видел я, как он приходил на репетиции скучный, вялый, нерадостный, скучно и вяло садился за свой режиссерский столик и лениво, полузакрыв веки, долго щурил глаза на то, как репетируют на сцене актеры.

— Воды!

Он ссыпает в стакан воды соду из конвертика, выпивает, морщится, потирает ладонью грудь, как человек, которого мучает изжога. И вид у него по-прежнему зябкий и скучный, и по-прежнему лениво прищурены глаза. Но вдруг словно искра пронзает зрачок — глаз вспыхнул и приоткрылся.

— Послушайте, что за чушь вы там говорите?!

Актеры на сцене, к которым обращен этот внезапный окрик, умолкают и растерянно вглядываются в темный пустой партер.

— Вы это нам, Всеволод Эмильевич?

— Вам! Откуда эти слова? Эта дрянь?

— Это авторский текст, Всеволод Эмильевич.

— А!.. (*Изысканный поклон автору, который сидит тут же.*) Простите, мой дорогой, с годами дьявольский шум в ушах... Прошу продолжать!

Актеры, помявшись, возобновляют свои бормотания.

— Стоп!

Словно ветер сдувал пиджак с плеч... По деревянным мосткам, перекинутым через оркестр, Мейерхольд взбегал на сцену. И начиналось то удивительное и неповторимое, что у нас, сотрудников театра, называлось «показом». В течение репетиции Мейерхольд проигрывал все роли данного эпизода — женские и мужские, комические и драматические, юношеские и старческие, роли военных и штатских, хилых и силачей, толстых и тонких, умных и глупых, то есть все, что придумал для данного случая драматург. Это была импровизация неслыханной щедрости, неописуемой силы. Тем, кто восхищался спектаклями Мейерхольда, я могу по всей правде сказать, что эти спектакли всего лишь отсвет, неясный след его гениальных репетиционных импровизаций. За всю свою жизнь я не видел на сцене ничего даже близкого по мощи, страсти и нежности этим неповторимым спектаклям, которые давал один человек в пустом зале. И страшно подумать, что свидетелями их были только двадцать-тридцать штатных работников и что если нужны будут годы, чтобы восстановить все то, что сделал для советского театра Мейерхольд, то эти его репетиции-спектакли утеряны для искусства навечно.

В своих импровизациях Всеволод Эмильевич играл не только образ, созданный автором, но и актера в этом образе — и именно того актера, которому он «показывал». Это была импровизация, годная только для данного актера — будь то Ильинский, Свердлин, Охлопков, Мартинсон... Он искал ключ к раскрытию образа непосредственно на сценической площадке, игрой. Именно этим будил Мастер воображение актера — он показывал, как это могло бы быть не на словах, а в театре, на реальной площадке при посредстве реальных актерских средств. Это была разведка того, как можно такую-то роль сыграть, тот поиск, когда разведчик телом своим пробивает дремучие заросли, чтобы вывести тех, кто пойдет за ним, на самую точную и близкую дорогу.

Такой поиск не призывал к подражанию — он взбудораживал, воспламенял, побуждал, волновал актера.

Но самое удивительное, что этот режиссер, считавшийся ярым противником психологического «наталкивания» актера, психологических разъяснений роли, прибегал беспрестанно именно к таким разъяснениям в своей практической работе.

В его памяти хранились бесчисленные факты из жизни, щедрое множество того, что он когда-то видел, слышал и как бы отложил про запас. Стоя на репетиционных подмостках, ибо на подмостках, рядом с актером, было в момент репетиции его рабочее место, он извлекал из этого неисчерпаемого запаса какую-нибудь сценку, подробность, ситуацию, наблюдение, стремясь направить фантазию актера на верный путь.

— Представьте себе, что вы жених. Пламенно влюблены. Последний вечер перед свадьбой, вы сидите с невестой и вдруг начинаете смутно понимать, что она не так уж прелестна, как вам казалось. Немного косит. Слишком громко смеется. Довольно противно жует конфеты. Вы идете домой и думаете: «Боже мой!..»

— Но, Всеволод Эмильевич, при чем тут свадьба? По пьесе я нежно и горячо вспоминаю юность со старым другом.

— Вот именно!..

... —Вообразите, что вы извозчик. Долго нет седока. Скука. Жара. От безделья вы медленно ходите вокруг лошади. Поправили подпругу, зевнули, подтянули дугу, опять зевнули, сняли с гривы клок сена, пнули ногой колесо, стряхнули с сиденья пыль... Жара!

— Позвольте, какой извозчик! По автору, я завтракаю вдвоем с женой в воскресенье.

— Вот-вот!..

... —Ну-ка припомните, как сидит перед зеркалом женщина, которая считает себя красивой. И женщина, которая считает себя некрасивой... Как смеются шуткам начальства, когда смешно. И как — когда несмешно... Как человек барабанит пальцами по стеклу, когда он доволен. И как — когда недоволен... Как говорят с простым дураком... И как — с дураком поважнее...

Словом, на основании долгих наблюдений над репетициями Мейерхольда я могу со всей резкостью утверждать, что он всегда стремился побудить актера к внутренней зоркости, к психологическому уяснению роли. Делал он это даже в самых эксцентрических, странных своих произведениях, таких, как «Великодушный рогоносец», «Лес», «Трест Д. Е.».

4

Сидя на репетициях, стараясь не пропустить ни одной из них, я видел, как шаг за шагом эпизод обрастает сценическими подробностями, находками, акцентами, как возводятся в нем невидимые зрителю подпорки, устраиваются тайные сценические пружины и как потом, когда все это начинает вдруг действовать, светиться, работать, эпизод становится динамичным, отточенным, гармонически завершенным. Я видел, как Мастер, помогая актеру, придумывал не одни только мизансцены, но самую неожиданную, не предусмотренную автором обстановку сцены, игру предметами и, наконец, ту занятость персонажа каким-либо действием, которую так любит актер и которая по сложным законам сценичности делает более важным, глубоким и драматичным самое важное, глубокое и драматичное в эпизоде.

Теперь я вижу, что все это было истинной школой для меня, хотя тогда я даже не думал об этом. Ведь сценарист — это как бы первый уполномоченный актера и режиссера, тот первооткрыватель, который должен в каждой клетке сценария найти каждый раз обстановку, детали, поставить, где нужно, опоры, придумать предметы и действия, помогающие актерской игре, расставить сценические пружины. И этому в меру моих возможностей я учился в том темном, репетиционном зале.

Мейерхольд любил театральность, блеск театра, сверкающую игру его удивительных красок и не переносил всего, что принижало и обедняло театр. Ненавидел унылость, статичную каменность мизансцен, банальную бытовщину жеста, неподвижность актера, ненавидел не только внутреннюю, но и внешнюю скованность его.

Он создавал театр, который утверждал на сцене новую, революционную тематику, он ломал старую сценическую коробку, не приспособленную, по его убеждению, к революционным народным спектаклям. Как в утверждениях, так и в ломке было много неверного, сгоряча, но не могу не признать, что и теперь мне все еще далеко не ясно, каким же все-таки должен быть настоящий массовый, народный, революционный театр. Раздумья о нем как-то остыли да притихли за годы, а ведь они-то и были в центре всей жизни искусства тех лет — обстоятельство немаловажное для понимания творчества Мейерхольда.

Припоминая, я убежден сейчас, что принципы этого нового театра не были до конца ясны и самому Мейерхольду. Но он неустанно странствовал в поисках новых сценических средств, новой актерской выразительности, новых типов спектакля, шедших в ножи не только на то, что давным-давно пришло в ветхость, но и нередко на то, что было найдено им самим в предыдущей работе. Искал, блуждал, кое-что находил, другое ронял на пути, во многом срывался и создавал порой зрелище невиданной широты и монументальности, трагического гротеска и пронзительной человечности.

Не всегда — согласен! Но разве можно бранить художника только за то, что удача его — не всегда? Ох уж эти всегда удачливые, сколько мы повидали их потом в искусстве!

Мейерхольд, насколько я знаю, не поставил ни одной кинокартины, хотя довольно долго готовился к работе над неким монументальным фильмом о железных дорогах и очень много и горячо об этом говорил. Но — опять же только теперь — я вижу, сколь близки были кинематографу его поиски.

Он разбивал пьесы (в том числе и пьесы классиков) на ряд отдельных эпизодов. Каждому из таких эпизодов он придавал законченную сценическую форму, придумывая для него особое оформление, особое место действия — эпизод приобретал в его руках свой особый ритм, свою драматургию, где наряду с главными, созданными автором персонажами существовало порой немало побочных придуманных режиссером, обычно бессловных, но очень активных и выразительных действующих лиц — они как бы аккомпанировали главному.

Он применял самые удивительные способы, чтобы сделать подвижной обычно неизменную, как бы замертво ввинченную точку зрения театрального зрителя. Он строил мизансцены так, что действие никогда не застывало на месте, а перебрасывалось по всей ширине и глубине подмостков, не только по горизонтали, но и по вертикали: актеры, скажем, катались на «гигантских шагах» или шли по «дороге» где-то на высоте второго или третьего этажа — таким образом создавалось то, что в кинематографе называется активным перемещением точки съемки.

Он придавал оформлению всего спектакля подвижный, динамический характер.

В спектакле «Трест Д. Е.» были впервые применены движущиеся щиты, динамика которых все время изменяла облик сцены. Бег этих щитов по сцене, сопровождавшийся бегом, сплетениями, расплетениями, мельканиями прожекторных лучей, создавал поразительное ощущение движения, быстроты, нервности сменяющихся событий. Достигалось это перемещение щитов весьма примитивными средствами: сзади за каждым щитом стоял студент режиссерских мастерских и передвигал щит согласно заранее выработанной и строжайше установленной партитуре. Схеме этих перемещений Мейерхольд уделял огромное внимание, десятки раз переделывал ее во время репетиций, репетировал с актерами, без актеров, без прожекторов, с прожекторами...

При постановке пьесы Н. Эрдмана «Мандат» Мейерхольд установил на сцене два круга, вращавшихся в горизонтальной плоскости — действующие лица то съезжались, то разъезжались на этих кругах во время эпизода, то ехали рядом, ведя диалог.

— Представьте себе — пять таких кругов, десять, сто! С народными толпами, двигающимися на них!— однажды сказал нам Мастер.

Это было в тот момент, когда на совершенно пустой сцене он в полном одиночестве разъезжал на этих своих двух кругах, таких несовершенных по технике, таких кустарных. Он ехал то вправо, то влево, перескакивая с одного круга на другой, размахивая руками и что-то бормоча. О чем он думал тогда, какого рода сцены мерцали в его воображении?

Все это ушло вместе с ним.

В «Ревизоре» Мейерхольд использовал небольшие площадки, которые вместе с актерами по очереди выдвигались на сцену, по окончании эпизода уплывали со сцены.

Как-то раз я подошел к нему с газетными материалами, когда он сидел в зале один на один с такой темной площадкой, стоявшей на сцене. Неподвижно он глядел на нее. Я сказал ему что-то. Он не ответил. Я еще раз что-то пробормотал. Он молчал.

И вдруг стремительно, как всегда, когда вбегал на сцену для показа актеру, скинул пиджак и перешагнул по мосткам на площадку. Сцена была совершенно пуста и темна, и в этой пустой темноте стоял один Мейерхольд и ладонями рубил воздух, как бы размечая движение каких-то плоскостей. Ошеломленный, я глядел на эту странную пантомиму. И вдруг понял, что он размечает движение множества таких вот площадок — вправо, влево, вверх, вниз, наискось, по сцене и по зрительному залу.

— Вот был бы театр!— крикнул он мне (а может быть, и не мне) со сцены.

Теперь уже молчал я, не сводя с него глаз.

— Только ведь не поверят!— сказал он, сойдя со сцены и тихо усевшись.— Ну, что у вас там? Давайте!

Мне представляется, что театр, к которому шел Мейерхольд, являл бы собой синтез искусства сцены с искусством кино, ту встречу, где эти обе силы слились бы в одно

на некоей удивительной (и кстати, теперь уже не столь далекой) орбите.

Около десяти лет ставил Мастер свои работы в бывшем опереточном театре Зон, где сейчас высится здание Концертного зала Чайковского. Зрительный зал оставался, в общем, таким, каким был в дни Зона, с амурами и веночками по стенам, но зато сцена была категорически реформирована. Был убран занавес, однажды и навсегда. Предавалось анафеме все то, что называлось кулисами, задниками, рисованными декорациями. Самое наименование «декорации» употреблялось лишь как выражение презрения и негодования. Глазу зрителя представала совершенно голая сценическая коробка с голой задней стеной, где отчетливо проступали подтеки от неисправного водопровода и висели батареи центрального отопления. «Мы высушили этот театр своими легкими»,— говорил Мейерхольд. И это правда — для первых лет.

5

Теперь, когда прошло столько времени, многое в творчестве Мейерхольда кажется мне наивным, неправильным, бьющим в сторону. Но нестерпимы мне и нападки тех, кто до сих пор с удивительным постоянством видит в нем только пороки. Нестерпимы не только лишь потому, что я кое-что повидал в искусстве и знаю, как часто наивное и непривычное оборачивается вдруг важным и нужным. А и потому, что вижу, сколь часто небрежно, сердито и впопыхах отбрасываем мы в сторону то, что надо понять и пристально рассмотреть.

Для Мейерхольда театр революционного времени был театром огромных зрительских масс, громкий, без полутонов, патетический, героический и сатирический. Именно в этом видел он реализм нового искусства. Он отвергал обвинение в формализме — в его представлении именно он работал как реалист, для масс, для будущего, для революции, в то время как «театр переживаний» был, по его тогдашнему убеждению (пусть неверному), непонятен массам и, следовательно, беспредметным, абстрактным.

Спор шел о том, что считать искусством революционных масс,— вот ведь как обстояло дело! Спор этот, думаю, справедливо, начисто проиграл Мейерхольд. Да, спор проигран, но диалектика искусства заключается в том, что театр Мейерхольда живет себе и живет и ныне присутствует той или иной своей стороной во многих спектаклях — наших и прогрессивных зарубежных. И не нужно быть особенно зорким, чтобы заметить его наследие, его открытия, его руку и в спектаклях тех режиссеров, что потом с особенной яростью нападали на него.

О чем только не мечтал Мейерхольд! О сцене, которая была бы со всех сторон окружена народом, как цирковая арена. О театре на площади, где действовали бы десятки тысяч людей и где зритель смотрел бы спектакль не только стоя внизу, но и сверху, из окон домов, с крыш, с балконов. Было время, когда он считал принципиально необходимыми большие народные сцены в каждом советском спектакле. И разрабатывал эти сцены как некий поток, составленный из отдельных групповых эпизодов, так что перед зрительным залом как бы высвечивалась и вступала в действие то одна, то другая из групп, образующих в целом массу.

Разве не ощутимо здесь все то, что (в другом виде, в иной манере) было вскоре использовано советским кинематографом? Именно здесь надо в какой-то мере искать истоки «Потемкина», а вместе с ним и корни всего советского киномонументализма.

Не много на свете театров, которые допустили бы столько ошибок, но и не много театров, которые столько нашли и отдали всем.

С годами театр Мейерхольда претерпевал заметную эволюцию. Казалось, Мастер стал отступать от провозглашенных им принципов нового театра. Вместо шершавых, грубо окрашенных деревянных щитов и конструкций появились декоративные элементы, порой даже декоративные холсты. Вместо прозодежды — изысканные красочные костюмы. Вместо простых, незатейливых предметов для игры — мебель красного дерева и даже бокалы настоящего хрусталя. Такое же изменение претерпевал и репертуар, все дальше уходивший от революционной героики и сатиры первых лет.

Этот кругооборот не мог не вызвать протеста у давних соратников Мастера. Обнаружился кризис как в сценическом направлении, нареченном именем Мейерхольда, так и в самом его театре. Я вернулся в театр имени Вс. Мейерхольда со своей инсценировкой Н. А. Островского в самый разгар этого кризиса. Прошла читка моей пьесы

труппе, все снисходительно похвалили — ведь большинство знало меня еще пианистом джаза, а для джазовика инсценировка, пожалуй, и вправду была не такой уже неприглядной. И тут началось то, что, наверно, известно всем, кто впервые ставит свою пьесу. Не было ни одного актера, который не пришел бы ко мне с жалобой, что текст его роли слишком короток, и не просил развить и, главное, удлинить его. А так как огромное большинство актеров было моими друзьями по прежним годам, то разговор принимал характер апелляции к святым законам товарищества и устоять оказывалось нелегко. Некоторые артисты (о, как я все это знал!) приносили текст своей роли, написанный ими самими, и требовали, чтобы я включил его. Я переписывал, дописывал и включал, пока за репетиции не взялся сам Мастер. И тут взлетело в воздух все писаное и дописанное не только актерами, но и мной.

На каждой репетиции вдребезги разлеталось то, что сочинял я отчаянными, бессонными ночами, и рождалось совершенно новое, невообразимое, удивительное — то, что импровизировал на подмостках Мастер и к чему с восторгом и увлечением я писал новый текст новой бессонной ночью.

Поистине рождался новый революционный спектакль, далеко отошедший от прежнего эксцентризма и все же хранивший его дальние отзвуки в глубинах своих. Это был спектакль резкий, буйный, романтичный, неистовый — такого Николая Островского я с тех пор ни разу не видел ни в театре, ни на экране.

Я отчетливо помню эпизод, когда во время постройки железной дороги Павка Корчагин поднимал своих товарищей на работу. Все смертельно устали, голодны, изверились, злы, никто не хочет идти в дождь и холод на участок. И вот, использовав весь запас слов, ссылок на международное положение, шуток и призывов, Павка вдруг медленно и неуверенно начинал плясать. Он плясал совершенно один в тусклой мгле сырого барака, и его товарищи сперва с насмешкой, а потом с удивлением глядели на него с нар. А он плясал и плясал, все быстрей, веселей, кружась, приседая, без всякой музыки, даже не подпевая себе. И вот уже кто-то стукнул ладонью по нарам в такт его пляске, застучал другой, третий, пошел легкий аккомпанирующий стук. Выскочил на середину барака еще один паренек и пошел в пляс рядом с Павкой. Повыскакивали другие. А треск аккомпанемента все усиливался — ребята грохотали теперь кулаками. И уже не один Павка, а десять, пятнадцать, двадцать ребят плясали под этот грохот. Грохот перерастал в гром, вступали барабаны оркестра, начинали медленно, а потом быстрей и резче перебегать по сцене, как бы тоже в пляске, лучи прожекторов. И вот уже как бы плясало все — ребята, лучи, барабаны, самые стены барака. По-прежнему никакой музыки, один лишь ритмический гром ладоней, кулаков, барабанов. Внезапно в этом вихре и громе начинала тихо-тихо звучать где-то, будто в недрах, в сердце барака, старая революционная песня. Росла, крепла, ширилась, и вот уже стихал танец, стук; ребята, потные, горячие от пляски, в рваных одеждах, в опорках, пели эту чудесную песню, сложенную их братьями и отцами в централах и ссылках. И под эту песню, в сиянии уже успокоившихся прожекторов шли в дождь и холод на труд.

Поразительная была сцена, когда слепой, обреченный врачами на неподвижность Корчагин вставал с кровати и одевался, чтобы идти на собрание и дать отпор оппозиционерам. Эта сценка десятки раз была проиграна Мейерхольдом на репетициях. Десятки раз взбегал он на подмостки, и перед нами, ошеломленными и потрясенными, возникал слепец, медленно встающий с кровати, руки слепца, ищущие, шарящие в воздухе, пальцы слепца, ощупывающие предметы в поисках одежды. Это была жизнь рук и пальцев такого напряжения, такой чуткости и драматизма, что захватывало дух. Слепец одевался медленно, опять-таки ошибаясь в том, что мы каждодневно проделываем не замечая, механически. И, одевшись, шел к двери — сначала совсем не туда, где в действительности была дверь, потом несколько вбок и наконец в правильном направлении. И такая сила воли, я бы сказал, страстность воли была в каждом движении его самого, его рук, его пальцев при всей неровности, скованности, неверности этих движений, что этот небольшой, совершенно немой эпизод давал непередаваемое ощущение непреклонности, незыблемости, большевистской непоколебимости — ощущение, которого мы так часто и тщетно добиваемся во множестве современных спектаклей пространными диалогами и личными высказываниями действующих лиц.

Я помню, какая буря аплодисментов сопровождала на «генералке» эти движения слепца и каков вообще был самум оваций после нее.

Но вот явилась специально назначенная комиссия от тогдашнего Комитета по делам искусств. Опять прошел весь спектакль от начала и до конца, но на сей раз зрителями его были члены комиссии, свободные актеры да близкий к обмороку автор инсценировки. И не было уже ни восторгов, ни оваций...

...А через некоторое время, развернув поутру газеты, я прочел, что театр имени Вс. Мейерхольда закрыт постановлением Комитета и что среди других авторов этого театра обозначен и я, как извративший роман Островского и оболгавший его.

Я решил пойти к Мейерхольду, чтобы выразить ему благодарность и восторг. Он обнял меня и прослезился. Мы поговорили о чем-то пестром и незначительном, и помню только, что уже в передней, взглянув на табличку, где значились телефоны, которые следует вызывать при пожарах, болезнях и неисправности водопровода, он обратился к жене:

— Это, Зиночка, пожалуй, можно убрать. Как бы у нас тут не произошло чего-нибудь похуже.

Вот это и есть то последнее, что я услыхал от него. Больше я его уже ни разу не видел.

И вот сейчас, проходя мимо окон квартиры, где когда-то он жил и где горят огни другой семьи, другого существования, я смотрю на эти памятные мне окна, потрясенный той глубиной трагедии, которая за ними произошла...

«Мир праху»,— говорят о тех, кто естественно или насильственно закончил свой жизненный бег... Не кипарисного мира хочется пожелать памяти художника-коммуниста Мейерхольда, но силы. Силы примера. Примера неукротимой революционной ненависти ко всему косному, одеревенелому, самодовольному, примера неистовых поисков, озарений и новых бестрепетных поисков, неусыпных и беспрестанных.

Ибо этим живет искусство.

К 70-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКО

В сентябре этого года советская общественность торжественно отметит 70-летие со дня рождения Александра Петровича Довженко, одного из выдающихся мастеров советского кино.

Комиссия Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР под председательством С. Герасимова разработала план проведения юбилея.

В Центральном Доме кино совместно с Государственным комитетом Совета Министров СССР по кинематографии и Союзом писателей СССР будет проведено торжественное заседание, посвященное 70-летию со дня рождения А. П. Довженко. Доклад о его творческом пути сделает С. Герасимов; намечены выступления Н. Тихонова, М. Рыльского, В. Шкловского, А. Малышко. Состоится концерт, в котором примут участие друзья и почитатели таланта Довженко — И. Козловский, Л. Коган, Н. Ужвий и другие; будут показаны фрагменты из фильмов Довженко.

В Центральном Доме кино будет развернута выставка, посвященная творчеству А. П. Довженко, с привлечением подлинных документов и иконографических материалов, хранящихся в Центральном архиве литературы и искусства.

Совместно с Институтом истории искусств, Институтом мировой литературы имени Горького и ВГИКом намечено провести научную сессию, посвященную творческому наследию А. П. Довженко. На сессию будут приглашены творческие работники из союзных республик.

В лекториях Бюро пропаганды советского киноискусства организуется абонементный цикл, посвященный творчеству А. П. Довженко. Лекции о Довженко по специальной программе пройдут также в университетах культуры. Совместно с Союзом работников кинематографии УССР в ряде городов страны будут проведены фестивали фильмов А. П. Довженко. Вечера с лекциями о его творчестве и показом его фильмов состоятся во всех отделениях Союза работников кинематографии.

К юбилею намечено издать иллюстрированный альбом о творчестве Довженко, книгу-альбом о фильме «Земля», брошюру в помощь лектору «А. Довженко» и первый том его Собрания сочинений, подготовляемого издательством «Искусство». Киевская студия научно-популярных фильмов выпустит к юбилею художественно-документальный фильм «Александр Довженко».

Принято решение просить Министерство связи СССР выпустить к юбилею почтовые марки с портретом А. Довженко и кинокадрами из его фильмов.

Перед Министерством Морского Флота возбуждено ходатайство о присвоении имени Александра Довженко одному из вновь построенных кораблей.

Г. МАРЬЯМОВ

Искусство снимать и искусство считать

Каждый раз, когда попадаешь на студию «Мосфильм», не перестаешь удивляться переменам. Кажется, совсем еще недавно мы высаживали своими руками тоненькие прутики лип от единственного тогда корпуса студии к «старой проходной», а они уже вытянулись до крыши и сомкнулись кронами, образовав густой зеленый шатер. А какой неповторимой красотой расцветает сейчас по весне бело-розовый довженковский сад — наверное, самый прекрасный памятник, какой может поставить себе человек на земле!..

Может быть, эти лирические воспоминания, свойственны старым мосфильмовцам, но есть чему удивиться и порадоваться каждому, кого приведут сюда и чисто деловые интересы. Нынешний «Мосфильм» с десятью съемочными павильонами (шесть из них воздвигнуты за последнее десятилетие!), оборудованными по последнему слову кинотехники, новые корпуса тонстудии, лаборатории монтажного комплекса, съемочных групп, отдела декоративно-технических сооружений и многих других кинослужб, в которых трудятся четыре тысячи творческих работников, инженеров, техников, рабочих, служащих, — это целый киногород, крупнейший киноцентр страны, раскинувшийся в лучшем районе столицы на Ленинских горах.

Сейчас можно уверенно сказать: советским киномастерам есть где снимать фильмы. И не только в Москве. Расширились и технически возмужали за последние годы и другие киностудии — «Ленфильм», студия имени М. Горького, Киевская студия имени А. П. Довженко. Заново построены киностудии в Минске, Ташкенте, Риге. Советский кинематограф располагает сейчас первоклассной производственной базой. Это подтверждают и советские специалисты, побывавшие на многих киностудиях мира, и многочисленные зарубежные деятели кино, посетившие нашу страну.

Павильоны и кинотехника, которые еще не так давно были «узким местом» советской кинематографии, дают сейчас возможность осуществлять самые смелые творческие замыслы. Осталось одно — правильно организовать это большое и сложное хозяйство, умело им управлять.

Об этой стороне дела — экономике кинопроизводства — и пойдет речь в статье.

Следует с самого начала оговориться: экономика фильмопроизводства является у нас, пожалуй, самой отсталой областью кинематографической науки. Это просто удивительно для страны, где научное планирование служит основой организации общества — его хозяйства, науки, культуры — и, можно сказать, вошло в повседневную жизнь народа.

Мы имеем в большей или в меньшей степени разработанные теории кинодраматургии и кинорежиссуры, изобразительного и актерского мастерства. К сожалению, куда плачевнее обстоит дело с попыткой изучить и обосновать закономерности экономических процессов производства и проката кинофильмов. Между тем именно здесь заложены вопросы, имеющие первостепенное значение для развития индустриальной базы киноискусства, его текущего и перспективного планирования, для всей практики организации производства фильмов, взаимодействия с кинопрокатом и т. д. и т. п. Эти вопросы не могут быть сброшены со счетов не только потому, что они оказывают непосредственное влияние на идейно-художественное содержание киноискусства — важнейшего пропагандистского оружия партии, — но и в силу того, что кинематография вкладывает значительные средства в бюджет государства.

В кинематографе редко считают, еще реже изучают и сопоставляют цифры. На эту сторону дела, как правило, обращается мало внимания. О кинематографе принято судить по результатам — картинам. Конечно, это главное. Но за картинами, их художественными успехами или неудачами часто забывается, что в отличие от других смежных искусств, скажем, живописи или музыки, где произведение создается руками одного художника, фильмы приходят к зрителю в результате работы ог-

ромных коллективов киностудий, пленочных и кинокопировальных фабрик, заводов киносъемочного и кинопроекционного оборудования, наконец, в результате труда более чем стотысячной армии киномехаников, работников киносети.

Рожденная самой современной техникой, кинематография имеет весьма отсталую экономическую науку, и это является серьезным тормозом ее движения вперед. При Научно-исследовательском кинофотоинституте (НИКФИ) существует лаборатория технико-экономических исследований, которая и призвана заниматься всем комплексом затронутых выше вопросов. Однако серьезных научных трудов по вопросам экономики кинопроизводства все еще выпускается досадно мало.

Часто раздаются голоса о том, что фильмы стоят дорого, что средняя стоимость фильмов непрерывно возрастает, что в фильмопроизводстве имеются большие резервы, позволяющие снимать кинокартины намного дешевле тех сумм, в которые они обходятся.

Действительно, увеличение стоимости фильмов — неоспоримый факт. Но сам по себе он ни о чем еще не говорит. За всю шестидесятилетнюю историю кинематография находится в состоянии непрерывных качественных изменений. От «великого немого» — к звуковому, от черно-белого — к цветному, от обычного экрана — к широкому, широкоформатному, панорамному. Все эти качественные скачки неизбежно были связаны с увеличением стоимости фильмов. Однако им всегда сопутствовало и увеличение доходов от кино. Обогащаясь новыми выразительными средствами, требующими дополнительных затрат, кинематограф вместе с тем приобретал новые и новые миллионы зрителей. На примере советской кинематографии отчетливо видно, как неуклонно, из года в год увеличивается количество посещений кинотеатров (конечно, этот процесс связан и с ростом благосостояния народа, улучшением кинообслуживания населения, увеличением киносети и т. д.).

Вот убедительные цифры: в 1953 году в нашей стране просмотрело кинокартины 1625 миллионов зрителей, в 1957 году — 3060 миллионов, в 1960 году — 3610, в 1961 году — 3849, в 1962 году — 3922 миллиона и 4 миллиарда за прошедший год!

Неуклонный рост кинозрителей не был остановлен даже бурным развитием телевидения. Сейчас в стране 8,5 миллиона телевизоров; свыше 25 миллионов телезрителей (если даже считать минимально — три зрителя на каждый голубой экран!) ежедневно смотрят программы, которые в большой степени заполнены показом кинофильмов. Правда, в замедлении в последние годы темпов роста посещаемости кинотеатров не последняя роль принадлежит телевидению.

Совсем иная картина наблюдалась в США и в капиталистических странах Западной Европы, где конкуренция телевизионных компаний, усиление влияния монополистических кинофирм за счет уничтожения «независимых» продюсеров, экспансия голливудской продукции на внешних рынках, наносящая серьезный урон национальной кинематографии, привели к резкому падению числа кинозрителей и к сокращению количества кинотеатров. Однако это не смогло остановить развития новых видов кинематографии. Неуклонно продолжались экспериментальные работы, настойчиво велась реконструкция технической базы киностудий и кинотеатров, с тем чтобы возможно шире использовать новые выразительные средства киноискусства. Именно в результате конкурентной борьбы, в первую очередь с телевидением, стремления во что бы то ни стало удержать свои позиции на мировом кинорынке, в американской кинематографии появилась тяга к так называемым супербоевикам, фильмам большой постановочной сложности, рассчитанных на то, чтобы «потрясти» зрителя. И хотя художественные достоинства этих фильмов подчас ничтожны, мобилизация всех средств, начиная от сенсационных масштабов съемки, привлечения целой «галактики» актерских звезд, использования технических новинок и кончая безудержной рекламой, — все это в конечном счете заставляет зрителя «раскошелиться»...

Последние годы характерны резким увеличением стоимости производства фильмов во всех капиталистических странах, имеющих развитую кинематографию. Особенно это проявилось в США. Средняя стоимость полнометражного художественного фильма, выпущенного Голливудом в 1930 году, составляла 150 тысяч долларов, в 1940 — 315 тысяч, в 1950 — 550 тысяч, а в 1962 году достигла свыше миллиона долларов. Американские продюсеры утверждают, что выгоднее поставить дорогую картину, чем дешевую, ибо доходы, получаемые от «боевиков», намного выше и на внутреннем и на внешнем рынках. Увеличение затрат на производство фильмов наблюдается в английской, французской и в итальянской кинематографиях, хотя они не могут соперничать по капиталовложениям с американскими компаниями. Средняя стоимость полнометражного художественного фильма в этих странах поднялась сейчас до 350 тысяч долларов (в 1955 году она была на уровне 220—250 тысяч долларов). Уступая Голливуду по «дорогим фильмам», они еще больше уступают ему по валютной выручке. Так, в 1961 году США собрали от экспорта фильмов 230 миллионов долларов прибыли, в то время как Италия (при одинаковом количестве выпускаемых фильмов — 200 в год) получила всего

35 миллионов долларов, Франция — 16 (при выпуске 130 картин), Англия — 7,5 миллиона долларов (при выпуске 80 картин).

«Независимые» английские продюсеры, озабоченные поисками кредитов для съемки фильмов, отмечают, что значительно легче найти сейчас 500 тысяч фунтов стерлингов для производства кинофильмов, чем 50 тысяч, так как «дорогие фильмы», по мнению прокатчиков, пользуются значительно большим успехом у зрителей.

Правда, жизнь часто опрокидывает подобные расчеты. Совсем недавно мы были свидетелями провала цветного широкоформатного стереофонического голливудского сверхбоевика «Клеопатра». Но это уже вопрос другого порядка.

Увеличение средней стоимости фильмов, характерное для всех стран, имеющих развитое фильмопроизводство, не обошло и советскую кинематографию. Этот процесс для нашего кино имеет иную, по сравнению с кинематографией капиталистических стран, природу. Конечно, не конкуренция, не погоня за внешними рынками, не «супербоевики» вызвали удорожание советских фильмов, но на их средней стоимости явно сказалась постановка широкоэкранных и широкоформатных фильмов, требующая больших затрат. Не случайно средняя стоимость наших фильмов начиная с 1953 года до известного времени постепенно снижалась. Это произошло в связи с резким ростом кинопроизводства, что позволило уменьшить все виды накладных расходов, с прекращением выпуска «помпезных» фильмов, свойственных периоду культа личности, а также борьбой с излишествами при постановке фильмов. За период с 1953 по 1956 год средняя стоимость советского фильма снизилась с 490 тысяч рублей до 266 тысяч рублей (в сопоставимых ценах). В последующие годы, с появлением новых видов кинематографа, кривая начала медленно подниматься и в минувшем году перевалила за 310 тысяч рублей.

В этом процессе имеются свои закономерности. И нет оснований для тревоги, если, конечно, увеличение стоимости фильма явилось не в результате расточительных затрат и допущенных излишеств, с одной стороны, если вложения в кинопроизводство имеют эффективную отдачу (увеличение посещаемости кинотеатров, рост доходов от кино) — с другой. Снижение стоимости фильма не может быть самоцелью. Больше того, средняя стоимость картины может повышаться в зависимости от характера кинозрелища и, в частности, если увеличится число так называемых «постановочных» кинокартин. (Кстати, оба эти фактора играют не последнюю роль в условиях той идеологической борьбы, которую нам приходится вести с буржуазной кинематографией на мировом экране, а также при бурном развитии современного телевидения.)

Вот почему неверны утверждения о необходимости снизить стоимость фильма вообще, без попытки отделить целесообразное увеличение затрат на фильмопроизводство от непроизводительных, вызванных неумелой организацией производства.

Поборники «директивного» снижения средней стоимости фильмов (а такие голоса иногда раздаются!), выступая в роли радетелей государственной копейки приносят больше вреда, чем пользы. Видя выигрыш только в уменьшении средней стоимости фильма, они упускают из виду более высокие государственные интересы, в том числе и материальные.

Так, например, Г. Харламов («Искусство кино», 1964, № 3) предлагает уменьшить количество декораций, используемых при съемке фильмов, ссылаясь на опыт американского фильма «Двенадцать разгневанных мужчин», снятого почти в одной декорации. Но разве Г. Харламову неизвестно, что фильм снимался в расчете не на киноэкран, а для телевидения? И только острота темы и мастерство создателей этого психологического детектива дали ему вторую жизнь на экране. Подобные случаи были в прошлом и возможны в будущем. Но могут ли они стать образцом для кинематографа — искусства, в котором проникновение во время и пространство является основой его эстетической природы? Может ли заставить формальная задача (например, единство места действия), пусть даже выгодная в экономическом отношении, пойти на явное обеднение киноискусства, сделать огромный шаг назад?

В том же номере журнала «Искусство кино» Н. Исламов в поисках удешевления фильма предложил снимать картины для ускорения несколькими аппаратами одновременно (общий план и необходимые к нему укрупнения).

Конечно, для телевизионного фильма одновременная съемка несколькими аппаратами выгодна и оправдана принципами монтажа этого вида искусства. Изредка к способу одновременной съемки прибегают и в кино, главным образом при съемках больших массовых сцен или неповторимых кадров (взрыв, пожар и т. д.). Но согласится ли уважающий себя художник подчинить смысловое содержание мизансцены и монтажного строя произведения в целом расположению съемочных аппаратов, одновременно снимающих общий план, средний и даже крупный — планы, содержащие разные художественные акценты.

Подобных предложений сейчас вносится немало, но, к сожалению, они не помогают делу. Хочется сказать: не там, товарищи, ищете экономию! Имеются пути более верные и значительно более эффективные.

Да, многие фильмы стоят дорого, хотя без ущерба для их идейно-художественного качества могли стоить дешевле. Справедливо и то, что особенно дорого обходятся плохие фильмы из-за неквалифицированной работы авторов, из-за системы пересъемок и переделок. Но прежде всего наши фильмы недобирают огромные средства в кинопрокате. Вот где подлинное расточительство государственных денег!

Ежегодно на экраны страны выпускается до 100 новых художественных фильмов отечественного производства. Число посещений их превышает 1800 миллионов. Иными словами, в среднем на каждый новый советский художественный фильм приходится 18 миллионов посещений. Но достаточно отойти от «средней цифры» и ознакомиться со сводками кинопроката, чтобы убедиться, какой колоссальный разрыв существует в посещаемости отдельных картин.

Если одни фильмы за год демонстрации просматривают 25—30 миллионов зрителей, а некоторые даже 50 миллионов, то другие набирают всего лишь 3—5 миллионов.

Может быть, это редкие неудачи? В конце концов, среди 100 фильмов неизбежны ошибки, просчеты, отдельные провалы. Но дело обстоит не так. И это легко проследить опять-таки по цифрам. Оказывается, половину новых фильмов, выпускаемых ежегодно, просматривает в среднем до 27 миллионов зрителей, а вот вторая половина картин собирает не более 10 миллионов зрителей, и на этой второй половине государство ежегодно теряет свыше 120 миллионов рублей.

Вот в какую «копеечку» обходятся фильмы, которые не достигают даже среднего уровня посещаемости!

Какие же дополнительные доходы от кино мы бы получили, если бы добились повышения среднего художественного уровня наших фильмов и тем самым способствовали бы привлечению зрителей в кинотеатры! Причем доходы возросли бы и без увеличения количества фильмов и затрат на их производство.

Думается, именно на это должны быть направлены усилия творческих работников, организаторов и экономистов кинопроизводства. Пора наконец понять, что самые крупные материальные потери наша кинематография несет в результате низкого художественного уровня кинокартин. Отсюда ничтожна и воспитательная роль фильма и его коммерческая ценность. Как правило, здесь не обнаруживается никаких противоречий между требованиями высокого идейно-художественного уровня произведений и так называемыми «интересами Министерства финансов».

Крупные потери советский кинематограф несет и от несовершенной организации производства. Вновь и вновь встает вопрос об уродливом искажении самой структуры производственного процесса. Надо честно признать: на вооружении советского кинопроизводства находится самая экстенсивная система, давно уже опровергнутая практикой, но упорно не желающая оставить «поле боя».

Суть этой устаревшей системы заключается в том, что мы, как правило, очень плохо проводим подготовительный период к производству фильма, осуществляем далеко не полный комплекс необходимых подготовительных работ, устанавливаем для них слишком короткие сроки (особенно при создании больших постановочных картин) — в результате испытываем пагубные последствия этой практики в самом дорогостоящем — съемочном периоде. Мы пренебрегаем главным законом современной организации кинопроизводства: тщательно готовиться, но быстро снимать. Отсюда и те бедствия, которые в изобилии сваливаются на съемочную группу, когда уже в процессе производства фильма включаются многочисленные цехи студии, сложная техника, актеры, когда план становится уже диктатором творческого процесса. Именно в это время выплывают наружу все огрехи подготовительного периода: недоработанный режиссерский сценарий, отсутствие репетиций с актерами, опоздания с заготовкой постановочного инвентаря и костюмов, непродуманность самого съемочного плана. Вот тогда и летят на ветер десятки тысяч рублей из-за простоев, из-за ничтожно малой выработки в смену, пересъемок и, самое главное, снижения качества работ, в результате чего потери во много раз умножаются при выходе фильма на экраны.

Нет нужды приводить какие-либо статистические выкладки в доказательство принципиальной ошибочности существующей системы организации подготовительных работ. Об этом слишком много говорилось. Может быть, следует завершить эту тему предельно убедительным свидетельством Рене Клера. Закончив режиссерский сценарий своей очередной постановки, Рене Клер бросил крылатую фразу: «Мой фильм готов, осталось только его снять».

К великому сожалению, практика работы большинства наших режиссеров (отнюдь не только по их вине) такова, что они могли бы перефразировать эти слова: «Мой фильм снимается, осталось только начать к нему подготовку».

Но какой режиссерский сценарий имел в виду Рене Клер, о какой подготовке идет речь?

Автору этих строк, как и многим работникам советской кинематографии, побывавшим на зарубежных киностудиях, приходилось видеть так назы-

ваемые постановочные планы фильмов, разработанные в подготовительном периоде. Это целые тома тщательно отработанных компонентов постановки, отработанных буквально до мелочей. Режиссерские сценарии (не менее 200—250 страниц) содержат подробное и точное описание каждого плана. В большинстве случаев они сопровождаются зарисовками всех кадров. На специальных планшетах, размноженных для съемочной группы и цехов студии, нанесены все до единой мизансцены с указанием движения актеров, камеры, вплоть до смены съемочной оптики. Иными словами, картина действительно «снята» на бумаге.

Конечно, это дает огромные преимущества для полноценной организации съемки, ориентации в поставленной режиссером задачи всех участников съемочного коллектива. В таком режиссерском сценарии заложены огромные возможности экономии труда, времени и средств. Однако и этих материалов оказывается еще недостаточно. Мы перелистываем целые фолианты монтировочных листов с указанием реквизита и костюмов для каждой съемки, графиков занятости актеров, графиков съемки. Да, все это вместе взятое — рабочий проект постановки, не оставляющий никаких неясностей, не допускающий ни доли самодеятельности. Так, по-видимому, делается проект строительства завода или большого здания, где законом является расчет, и только расчет.

Исключают ли подобные постановочные планы возможность каких-либо творческих поправок в процессе съемки? Конечно, нет. Мы даже видели вкладки исправлений в режиссерском сценарии, внесенные во время съемки. Но характерна одна деталь: каждая поправка была напечатана на бумаге другого цвета, чтобы каждый знал о чрезвычайном происшествии — внесена поправка!

Как все это не похоже на наш режиссерский сценарий, в большинстве своем просто переписанный с литературного с пометками «кр», «ср», «общ», что должно обозначать разбивку на съемочные планы. Как ничтожно мало продумано и зафиксировано на бумаге в так называемой генеральной смете наших фильмов, за которой стоят затраты в 300—400 тысяч рублей. Не потому ли так дороги наши картины и так часты у нас просчеты?!

В этих разных подходах к созданию фильма заложены и творческий и экономический эффект работы. Поэтому даже хорошие фильмы снимаются зарубежными режиссерами в среднем 10—12 недель, в то время как на крупнейшей нашей студии, превосходно технически оснащенной,—«Мосфильме» — картина в среднем снимается в два с половиной раза дольше. И даже эти сроки на наших студиях имеют опасную тенденцию расти вверх.

Средний срок производства фильма по всем студиям Союза составлял (без новых видов кинематографа) в 1957 году — 269 дней, в 1960 — 291, в 1961 — 330, в 1962 — 343, в 1963 — 360 дней! И самое огорчительное в этих цифрах то, что увеличение идет главным образом за счет съемочного, то есть наиболее дорогостоящего периода. Насколько не налажена вся система организации производства на киностудиях, свидетельствует главный показатель работы — выработка полезных метров в рабочую смену.

На «Мосфильме» в 1960 году съемочные группы снимали в среднем 29,2 полезного сценарного метра в смену, а в 1962 году выработка упала до 25,2 полезного метра.

Нет, не борьбой за качество фильма, за тщательную отработку каждого кадра объясняется столь низкая производительность труда съемочных групп. Надо самым категорическим образом отвергнуть возможность такой ссылки. Доказательством служит слишком длинный список неудавшихся фильмов, перетерпевших во время съемок «сценарные аварии» или другие бедствия, — они-то своими показателями и тянут вниз среднюю норму выработки.

Наконец, мы имеем пример мирового кинематографа, у которого нет ничего зазорного кое-что заимствовать полезное в организации производства. Его уровнем средней выработки в смену является 50—55 полезных метров при непременном условии самой тщательной подготовки фильма к съемкам.

Недавно закончил свой новый фильм американский кинорежиссер Стенли Креймер — «Безумный, безумный, безумный, безумный мир». Картина большой постановочной сложности сделана методом синерамы, съемки велись в нескольких городах, в пустыне, в глубоких каньонах Скалистых гор. Фильм по американскому счету снимался очень долго — 166 дней (правда, на три с половиной часа демонстрации), но подготовительные работы велись более года. Достаточно сказать, что до начала съемок было сделано свыше 1700 зарисовок, чертежей и макетов будущего фильма.

Гостивший в Советском Союзе другой американский режиссер У. Уайлер рассказал, что поставленный им широкоформатный фильм «Бен-Гур», проходивший под рубрикой «супербоевик» (на него затрачено 13 миллионов долларов), снимался 32 недели, но готовился около двух лет. О масштабах этой постановки можно судить по тому, что для нее было построено около 300 различных декораций. Одна из них, поставленная на студии «Чинечитта» в Риме (для сцены гонки колесниц), вмещала до 10 тысяч статистов. Длительная подготовка к съемкам не выключила режиссера из производственной работы; он параллельно снимал другой фильм,

пока специальная группа тщательно разрабатывала все элементы постановки «Бен-Гура».

Следует отметить, что американские режиссеры, а тем более западноевропейские не располагают никакими техническими средствами, дающими им преимущества в быстроте съемки фильмов. Студии Москвы, Ленинграда, ряда союзных республик находятся на уровне самых современных требований кинопроизводства, а в некоторых случаях даже впереди зарубежных студий.

Это еще раз заставляет сделать вывод, что необходимо пересмотреть самую систему организации производства.

За последние годы у нас были сделаны некоторые попытки усовершенствовать и упорядочить организацию производства фильмов. Из подготовительного периода постановки фильмов была исключена разработка режиссерского сценария, с тем чтобы сосредоточить усилия в этом периоде на собственно подготовительных работах (постановочный план, подбор актеров, репетиции, выбор натуры, заготовка костюмов и постановочного инвентаря и т. д.). Увеличены сроки монтажно-тонировочных работ, и дополнительно выделено время на редакцию фильма. На крупных студиях созданы творческие объединения, позволяющие приблизить художественное и производственное руководство к съемочным коллективам.

Однако эти принципиально правильные меры не изменили общего положения в кинопроизводстве, не привели ни к сокращению сроков съемок фильмов, ни к удешевлению их стоимости.

Объясняется это в первую очередь тем, что к нововведениям отнеслись формально, далеко не полностью используя предоставленные возможности. Фактически время, выделенное для работы над режиссерским сценарием (до начала подготовительного периода), идет, как правило, на литературную доработку, а в подготовительном периоде по-прежнему в обстановке спешки и штурмовщины пишется режиссерский сценарий.

Редкий режиссер не снимает последние кадры одновременно с монтажом и перезаписью фильма, за несколько дней до его сдачи. О какой же отработке картины и тщательном монтаже может в этих условиях идти речь? И нет ничего удивительного в том, что фильмы выходят на экраны недомонтированные, с неточными монтажными переходами, излишним метражом — с огрехами, от которых снижается их художественный уровень.

Опыт работы творческих объединений полностью себя оправдал. Немало можно назвать фильмов, которые были улучшены в процессе работы благодаря товарищеским советам коллег по творческому объединению. А какую неоценимую помощь творческие объединения оказывают молодежи, так широко представленной сейчас в нашем кинематографе. Казалось бы, эта система должна была всячески развиваться.

На деле мы наблюдаем обратную картину. Права творческих объединений урезываются, ограничивается их инициатива. Творческие объединения, ставшие в известной мере центрами художественного руководства, совершенно не распространили своего влияния на производственную сторону дела. И в этой важнейшей области деятельности киностудий продолжает процветать самотек. Функции и права творческих объединений ни в какой мере не связаны с основным принципом работы советского предприятия — принципом хозрасчета. Поэтому экономический эффект создания творческих объединений пока весьма незначителен.

Но главное сейчас не в критике существующей системы организации кинопроизводства — ее недостатки очевидны и хорошо известны кинематографистам. Важно, чтобы наконец смелее шла перестройка работы киностудий, внедрение передовых, наиболее совершенных методов организации кинопроизводства. Пора уже покончить с робостью перед теми новыми задачами, которые подсказывают и время, и опыт, и масштабы, и современный технический уровень кинопроизводства. А такая робость (точнее сказать — консерватизм) существует.

Разве это не сказывается хотя бы и в том, что до сих пор — после десяти лет дискуссий! — не создана экспериментальная киностудия, работающая по принципу отделения творческого процесса от производственного, студия, где основные творческие кадры были бы «не привязаны» штатным расписанием, а работали по договорам, на реальных постановках, где руководство было бы высвобождено от многочисленных проблем, связанных с работой технической базы, где каждый художник — а не только администратор! — наверняка понял бы, что такое хозрасчет, и научился считать рубль. Опыт экспериментальной студии подсказал бы пути еще более решительной перестройки.

Как известно, о необходимости создания такой студии указывалось в постановлении ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии», принятом еще в июле 1962 года. Почему же мы топчемся на месте? *

Пора уже, засучив рукава, смело взяться за расчистку путей, ведущих к новому подъему советского киноискусства. Это тем более надо делать энергично, что советская кинематография уверенно выходит на новые боевые рубежи.

---

* Уже после того как номер был сверстан, стало известно, что решение о создании экспериментальной студии состоялось. (*Прим. ред.*)

Л. ПРЕССМАН

Искать!

Осенью 1914 года в популярном педагогическом журнале «Вестник воспитания» была опубликована статья на тему — кинематограф на уроках литературы. Нижегородский учитель Н. А. Саввин рассказывал о своих неудачных опытах по проведению лекций-уроков по литературе с применением кино. Результат у Н. Саввина получился весьма плачевный: бледные иллюстрации на экране рядом с ярким, живым словом писателя, с рассказом учителя вызывали только смех и поток иронических замечаний детей. Учитель был явно обескуражен и поторопился с выводами: «Школа не пустит кинематограф в свои стены на уроки истории и литературы». Саввин не учел главного: кино, как искусство, обладало невиданными возможностями. Однако статья И. Саввина, как и высказывания ряда других словесников, послужила основой для ставшего традиционным отрицания учителями литературы кино. А кино между тем властно вторгалось в школу. Появилось большое число учебных фильмов по различным предметам школьного курса. Порой проникали они и на уроки литературы. Однако создание учебного фильма по литературе оказалось делом исключительно сложным. Спор о том, каким должен быть такой фильм, ведется уже несколько десятилетий.

Но спор этот, видимо, имеет несколько отвлеченный, теоретический характер, а практически фильмов по литературе еще очень и очень мало. Потому-то с особым вниманием относимся мы, учителя, к каждому новому фильму.

Конкретный разговор об учебных фильмах и мне хочется начать с ленты, авторы которой (сценарист Е. Вейсман, режиссер М. Товарнов, оператор Я. Дихтер) отказались от уже установившегося стандарта учебно-биографических фильмов. Они ведут живой, душевный разговор с юными зрителями о писательском подвиге Н. Островского, о подвиге его жизни. Фильм так и назван — «Подвиг». Биографические сведения отнесены на второй план, почти не используется статичный иллюстративный материал, музейные стенды и документы — это кинорассказ о живом Островском, о его пути в литературе и в жизни.

Вот Николай Островский начал работу над романом. Но как писать, когда тебя окружает полная тьма, а слабеющая рука не в силах удержать прыгающий карандаш? Авторы фильма смогли средствами кинематографа показать мучительные и упорные искания будущего писателя, сумели ввести юного зрителя в его необычную творческую лабораторию. Исключительно помог здесь умелый монтаж отрывков из экранизаций романа, материалов кинохроники.

Раскрывая характер рабсты над романом и значение книги Н. Островского «Как закалялась сталь», авторы пошли по пути максимального использования специфики кино: они обошлись без «звучных» цитат, цифр, отзывов и синхронно записанных и очень модных теперь воспоминаний современников.

Композиционно фильм построен так, что учитель без особого труда может ввести его в урок и полностью и отдельными частями. Первый раздел фильма (Островский в Новороссийске) можно включить в план урока непосредственно после вступительного слова учителя; часть фильма, посвященная истории работы над романом «Как закалялась сталь», легко используется на вступительном уроке по анализу романа; наконец, финал фильма находит место в рассказе учителя о последних днях Н. Островского. Такая композиция фильма уже сама по себе говорит о многом.

Фильм учащиеся и восьмых и одиннадцатых классов смотрят с глубоким интересом. Отвечая урок, ребята подробно описывают отдельные его эпизоды, с одного просмотра запоминают и пересказывают

целые куски романтически-приподнятого, выдержанного в стиле Н. Островского текста сценария.

И здесь необходимо отметить важное обстоятельство: «Подвиг» стал как бы своеобразным организатором урока: учителя, используя этот фильм, вынуждены тщательно продумывать и стиль своего рассказа-лекции, так как совершенно очевидно, что между стилем киноочерка и стилем лекции учителя не должно быть различия.

Чем же вызван успех этого фильма?

Чтобы ответить на этот вопрос, давайте снова войдем в класс на урок литературы.

...Сегодня в шестом классе урок необычный: классную доску перекрыл экран, плотно задвинуты шторы, в конце комнаты замер киноаппарат. И тишина сегодня, скажем прямо, тоже необычная: напряженная, ожидающая, какая, увы, не всегда бывает перед началом урока.

Вошла учительница, начался урок. Ребята будут изучать замечательную повесть Гоголя «Тарас Бульба». Кто из нас не дивился подвигам и мужеству запорожского богатыря! И школьники, сидящие сегодня в классе, полюбили гоголевского Тараса. Они вполне разделяют страстное отношение молодой своей учительницы к герою повести; пылкое детское воображение уже рисует могучую фигуру Тараса, бескрайние степи, полки бешено несущихся конников-казаков. Торжественно звучат в классе страстные слова старого Тараса, его гимн товариществу русских людей...

«А теперь,— говорит учительница,— мы увидим фильм о замечательной повести Гоголя, о героях-запорожцах». И вот что увидели шестиклассники...

Содержание	Дикторский текст
Степь.	
Казаки в степи (рисунок).	Бескрайними степями едут казаки в Сечь, в эту вольную казацкую «республику», как называл ее Гоголь.
Ковыль в степи.	«Чорт вас возьми, степи, как вы хороши!» «Так вот она Сечь!
Степь.	
Казак в степи (картина И. Репина).	Вот то гнездо, откуда вылетают все те гордые и крепкие, как львы!»
Казаки пляшут (рисунок М. Дерегуса).	Казаков объединяла великая сила товарищества.
Два казака за столом (деталь картины И. Репина «Запорожцы»).	
Часть картины «Запорожцы».	
Другая часть картины «Запорожцы».	«Бывали,— говорил Тарас,— и в других землях товарищи, но таких, как в Русской земле, не было таких товарищей».
Общий план картины «Запорожцы».	Всю жизнь защищал священные рубежи Русской земли Тарас Бульба и готовил к этому сыновей — Остапа и Андрия.
Тарас Бульба (рисунок Е. Кибрика).	
Остап (рисунок Е. Кибрика).	
Андрий (рисунок Е. Кибрика).	
Тарас на берегу (рисунок Е. Кибрика).	Но Андрий предал Родину ради любви к польской паненке.
	И погиб казак!
Тарас, убивший Андрия (акварель А. Соколова).	«Я тебя породил, я тебя и убью!» — верность Родине превыше всего.
Из затемнения.	
Казак в бою (рисунок Е. Кибрика).	
Казаки на лошадях (рисунок М. Дерегуса).	Геройски дрался Остап за отчизну.
Хорунжий бросает петлю (рисунок Е. Кибрика).	
Казнь Остапа (рисунок М. Дерегуса). Панорама вверх.	Жестокую казнь готовят ему враги.

Что же, по-видимому, хватит, читатель и так понимает, какого типа фильм увидели школьники: сменяют друг друга на экране картины, рисунки, мелькают детали картин и рисунков, и хотя звучит за экраном знакомый текст (почти по Гоголю!), нет ни живого Тараса, ни Остапа, ни Андрия, ни Гоголя. На экране переворачиваются страницы альбома, переворачиваются быстро, и ребята даже не успевают хорошенько вглядеться в лица и фигуры.

А мы, пока ровно стрекочет проектор, давайте посмотрим на класс, на юных зрителей. Совсем недавно, несколько минут назад, мы видели лица ребят, живо заинтересованных рассказом учительницы. А теперь? Многие не следят за экраном, шепчутся, перебрасываются репликами, ироническими замечаниями; «камчатка» занята куда больше аппаратом, чем экраном. Что же произошло? Почему исчез интерес, то ожидание необычного, что чувствовали мы в начале урока? Все очень просто: ведь ребята ждали фильм, кино! А это разве кино? Уж лучше бы учительница принесла в класс настоящий альбом, привычные диапозитивы или же диафильм. Тогда хоть не надо торопиться, можно подолгу разглядывать кадр, всмотреться в детали. И разливается по классу болото скуки, а скука — самое страшное, что может быть на уроке литературы. Вдумайтесь, товарищи, в происходящее: кино, учебный фильм по литературе, призванный разжечь интерес к книге, к творчеству писателя, притупляет этот интерес, порождает скуку, снижает впечатление от рассказа учителя! Такой фильм убивает и «второго зайца»— подрывает у детей веру в искусство кино.

Но, может быть, мы взяли явно неудачный пример, воспользовались заведомо плохим фильмом? Увы, фильм «Ранние повести Гоголя», о котором шла речь, не лучший и не худший из тех немногих фильмов по литературе, которые имеются в распоряжении словесника. Есть фильмы и ярче, есть и слабее, но впечатление от них у учащихся примерно всегда одинаковое. И не случайно, из фильма в фильм кочуют одинаково снятые кадры, планы, приемы... В фильме «Ранние повести Гоголя», к примеру, статичные фотографии картин и рисунков занимают 40 процентов метража (236 метров), книги, отдельные строчки — 15 процентов; в фильме (хорошем!) «Некрасов в редакции журнала «Современник» они занимают 44

процента; в «Подвиге» же фотографиям с картин и зарисовкам уделено не более 8 процентов. Есть о чем подумать! Если фильм биографический, то — уж будьте уверены! — режиссер не забудет показать дом, где родился писатель, витрину книг, которые будущий художник читал в детстве, любимую книгу (ее положат отдельно, острием карандаша отметив заглавие), бесконечную галерею друзей и родных писателя, его письменный стол (в фильме «Некрасов в редакции журнала «Современник» стол показан девять раз) и т. д. и т. д. И голос за кадром будет без конца цитировать писателя, читать знакомые по учебнику отрывки, фразы... Одинаково снятые, одинаково решенные композиционно, эти фильмы и писателей делают одинаковыми. И не поможет здесь большее или меньшее количество цитат! А ведь это единственная забота и единственное требование, которое предъявляют к создателям учебных фильмов по литературе члены УМСа — Учебно-методического совета.

Нет, не пробудит интереса к фильму, начинающемуся привычным титром «Выпуск по заказу Министерства просвещения РСФСР», даже недюжинная методическая ловкость учителя — ребята останутся равнодушны к учебным фильмам по литературе до тех пор, пока они (фильмы) будут отличаться унылой хрестоматийностью, музейностью, порождающей скуку и равнодушие.

Кино в силу своей специфики должно приводить в класс живого писателя, должно, пользуясь создаваемым фильмом эффектом присутствия, вести живую беседу о книге, о писателе, рассказывать о художнике то, что не имеет возможности рассказать учитель. А пока вместо живого писателя на экране — стенд музея, мертвые фотографии, статичные рисунки, а за экраном — поток цитат... Вот почему захватывает школьников «Подвиг». В нем нет хрестоматийности, сухости, нет равнодушия. Авторы фильма любят Островского и говорят о нем страстно. Эта-то страстность кинорассказа и есть, на наш взгляд, вторая причина успеха фильма. Существует прописная истина: каждый большой писатель отличается своим стилем. Авторы «Подвига» свой рассказ об Островском делают по мере возможности близким стилю Островского. Вот почему на экране и оживает сам писатель. Дело здесь не в том, что в учебном фильме использованы хроникальные материалы (хотя и это очень важно!),— не будь их, фильм все равно вызывал бы необходимый интерес школьников. Языком сегодняшнего кино фильм воссоздает дух времени Островского и Павки Корчагина.

Есть в распоряжении учителя-словесника и еще несколько (немного!) удачных, точнее говоря, частично удачных фильмов: «Некрасов в редакции журнала «Современник», «Толстой в Ясной Поляне» и др. Мы говорим «частично», потому что из фильма действительно могут быть использованы на уроках лишь два-три эпизода. Вообще проблема включения фильма в урок литературы — одна из сложнейших; увы, с нею как раз и не считаются обычно создатели фильмов, не заботится об этом и комиссия УМСа, утверждающая сценарий.

В этом отношении показательна история с новым, недавно выпущенным на экран учебным фильмом «Александр Фадеев»*.

Создатели фильма об Александре Фадееве, как и авторы «Подвига», любят писателя, его творения. Стремясь уйти от установившегося штампа учебных фильмов, избавиться от «хрестоматийного глянца», авторы пошли по новому пути. Они совершенно отказались от съемок музейного материала, использовав только хроникальные кадры и фрагменты из экранизаций («Юность наших отцов» и «Молодая гвардия»). Для фильма были отобраны очень интересные хроникальные материалы: Фадеев на Первом съезде писателей, в рабочем кабинете, на фронте; писатель собирает материал для романа «Молодая гвардия» и др. Умело использованы в фильме синхронные записи различных выступлений Фадеева. Фрагменты из художественных фильмов — «Поджог биржи» («Молодая гвардия») и «Гибель Метелицы» («Юность наших отцов») — включены в учебный фильм почти полностью, что позволяет использовать их в восьмом классе как материал для творческой работы по сопоставлению текста и фильма. Все это делает фильм «Александр Фадеев» полезным, нужным школе: в класс на мгновение входит живой писатель, он сам как бы ведет разговор со школьниками, делится своими замыслами, раздумьями (особенно запоминаются в этом отношении хроникальные кадры, показывающие А. Фадеева за работой над «Молодой гвардией»).

Практика показывает, что учебный фильм по литературе должен быть близок художественному фильму и что важнейшую роль здесь играет живое слово писателя. Нужно отдать должное авторам фильма «Александр Фадеев»: живое слово писателя в сочетании с умным хроникальным материалом и рождает жизненную подлинность фильма, а порой — необходимую в рассказе о таком художнике — романтическую приподнятость.

Однако при встрече с этим фильмом возникает неожиданная трудность: «вписать» его в урок очень сложно, особенно в обычных школьных условиях, когда учитель сам стоит у проектора. Дело в том, что на уроке по биографии писателя можно исполь-

* Автор сценарного плана В. Симоненко. Режиссер Ф. Портнова. Консультант М. Шильникова. «Школфильм», 1963.

зовать лишь отдельные фрагменты, отрывки же из фильма «Молодая гвардия» приходится опускать, история работы над этим романом — также материал другого урока. Смотреть же фильм полностью во внеурочное время вряд ли целесообразно, и вновь (в который уже раз) встает вопрос о необходимости фрагментарного построения фильма (это не исключает возможности создания единых кинорассказов). Причем фрагменты должны быть достаточно объемны: на уроках литературы двух-трехминутные куски не дают никакого эффекта, они лишь нарушают цельность лекции учителя. Так, из фильма «Александр Фадеев» на уроке по биографии писателя приходится «вычленять» три фрагмента (объемом от одной минуты до трех). Такие фрагменты не оставляют необходимого впечатления. Урок, посвященный истории создания романа, требует двух небольших фрагментов (из первой и второй частей), отрывки из экранизации романа не могут быть, очевидно, использованы непосредственно на этом уроке. Между тем именно на этом уроке необходимо раскрыть учащимся творческую лабораторию Фадеева, показать, как писатель работал над «Молодой гвардией».

Мысль о создании фрагментарных фильмов не нова. Давно уже выпускаются такие фильмы для уроков биологии, физики, химии. И лишь по литературе фрагментарных фильмов нет или почти нет. И вот к многочисленным обязанностям учителя-словесника прибавляется еще одна: он должен овладеть нелегкой профессией кинорежиссера. Фильмы по литературе, к сожалению, очень часто перенасыщены «окололитературными материалами» (грешат этим и фильмы о Пушкине, о Горьком, о Толстом), и учитель вынужден «монтировать» фильм заново, применительно к железному регламенту урока. Это лишние затраты труда и времени. Не следует забывать, что в школьных условиях учитель в процессе «монтажа» не режет ленту, а перематывает прямо на уроке; внимание учащихся отвлекается, содержание уже просмотренных отрывков стирается, гаснет в памяти...*. И, может быть, именно поэтому многие, очень многие учителя отказываются использовать на уроках кино, предпочитая ему диапозитивы, диафильмы или просто альбомы. Между тем у нас есть и очень интересный опыт создания фрагментарного фильма по литературе — кинохрестоматии по драматургии А. Н. Островского. Этот фильм очень часто используется в школе по фрагментам (довольно объемным) на уроках, посвященных обзору творчества драматурга (эпизоды из «Доходного места»), и в процессе анализа пьесы «Гроза», и, наконец, полностью на повторных уроках. Увы, пока что других учебных киносборников не появлялось.

Мало привлекают учителя и фрагменты, рисующие процесс работы писателя над своим произведением. Между тем средствами кино здесь можно сделать многое и прежде всего — открыть доступ в святая святых, в творческую лабораторию писателя. Еще до войны выпущен был чудесный фильм «Рукописи Пушкина». Приемы, найденные в фильме «Рукописи Пушкина», оказались столь привлекательными, что с тех пор во многих фильмах стали появляться одинаковые фрагменты, до безликости и серости одинаково рисующие картину работы писателя над словом: появляются на экране строчки (якобы написанные поэтом), потом строчки исчезают, потом появляются снова, опять исчезают. Делается это с завидной быстротой, никогда и никто из писателей не мог и не сможет так работать! И главное — фильм не комментирует работу писателя над словом, не дает представления о ходе мысли писателя. Творческая находка авторов «Рукописей Пушкина» стала банальным ремесленным штампом! Вот фрагмент из фильма «Поэт революции» (о Маяковском).

Содержание	Дикторский текст
Панорама. В кадр входит открытая записная книжка. Появляются строки стихотворения на левой странице: «от штурма к осаде вперед от абордажа и штурма отошли верно. Мы отступили, точно рассчитавши, точно. Команда на борт. Отступление кончено». На правой странице написано: «Стальными вздымая взвивал и примеривал кооперативы, лавки и тресты».	Вот черновик поэмы «Владимир Ильич Ленин»: на левой странице Маяковский записывает отдельные слова, рифмы, образы, строки.
В кадре очень крупно правая страница. На ней добавления: «И снова становится Ленин штурман. Глаза огней впереди и сзади. Сейчас от абордажей и штурма Ильич пойдет к океанской осаде». Зачеркиваются слова «Глаза огней» и появляются: «Огни по бортам». Зачеркивается слово «сейчас». Вместо него пишется «теперь». Зачеркиваются слова: «Ильич пойдет к океанской». Вместо них: «Мы перейдем к трудовой».	На правой странице эти своеобразные «заготовки» приобретают поэтическую форму и смысл. «И снова становится Ленин штурман. Глаза огней впереди и сзади. Сейчас от абордажей и штурма Ильич пойдет к океанской осаде». Тут же эти строчки Маяковский начинает переделывать. Он зачеркивает «Глаза огней» и пишет: «Огни по бортам», вместо «сейчас» ставит «теперь». А строки «Ильич пойдет к океанской осаде» поэт заменяет полностью, вкладывая в них новый смысл: «Мы перейдем к трудовой осаде». И т. д.

* Сколь непродуманно в этом отношении строятся фильмы по литературе, легко убедиться на примере хорошего (повторяю) фильма «Некрасов в редакции журнала «Современник». Фильм этот в трех частях, а на всю биографию поэта учитель может потратить только один урок! Значит, смотреть фильм надо после урока или же нужно его «перемонтировать», выискивая с помощью сложной системы закладок необходимые места. Нам как-то довелось присутствовать на уроке по этой теме у очень опытной учительницы, энтузиастки учебного кино: урок «обслуживали» два механика, они работали на двух проекторах; школьников (хотя учительница вела урок великолепно!) более всего занимал вопрос, будут ли накладки, сработают ли синхронно оба проектора.

Почему же Маяковский отказывался от созданных вариантов и заменял их другими? Разве приведенный пример хоть в какой-либо мере отражает мучительную работу над словом, ту самую добычу радия, когда «в грамм добыча, в год труды»? А ведь у Маяковского сотни, тысячи действительно разительных примеров напряженнейшего поиска, кропотливого и тяжкого труда, примеров, не оставляющих равнодушным зрителя, примеров поучительных и глубоких. Но, может быть, подать эти примеры надо подругому, отойдя от надоевшего стандарта? Пока еще ничего не сделано в этой области. Даже специально подготовленный фильм «Работа Л. Толстого над романом «Война и мир» сделан по тем же ремесленным штампам, хотя документальный фильм, из которого перемонтирован учебный, содержал много умно сделанных эпизодов и тонких наблюдений.

Авторы учебных фильмов часто проходят мимо великолепных возможностей, позволяющих показать своеобразие работы художника слова; стандарт убивает у школьников интерес к творческому процессу писателя, у ребят создается впечатление, что все писатели работали одинаково, а «муки творчества» протекали у них мгновенно и отнюдь не мучительно. Вот, например, у авторов фильма «Александр Фадеев» был великолепный материал по работе А. Фадеева над романом: подлинные документы подпольной организации, хроникальные кадры, где Фадеев снят во время беседы с родными погибших молодогвардейцев, памятные места. На экране можно было бы показать, конечно, не весь процесс, но хотя бы детали дальнейшей обработки материала, вскрыть некоторые особенности фадеевского почерка, проследить путь писателя от сбора материала к созданию литературного образа. К сожалению, в фильме такого рассказа нет.

В последние годы на уроках литературы стали демонстрировать фильмы-экранизации. Стоит ли объяснять, что такое экранизация для преподавателя литературы? Несколько лет назад группа учителей 29-й школы Москвы организовала массовый эксперимент по изучению влияния кино на речь школьников. По фильмам проводились изложения, сочинения, разнообразные творческие работы, подвергавшиеся тщательному анализу. Учителя-экспериментаторы убедились, что творческие работы по материалам кино по глубине содержания, полноте охвата фактов не уступают традиционным школьным изложениям и сочинениям по тексту.

Словесники разработали целую систему творческих работ на основе кино; осуществлять, однако, эти работы сейчас трудно: нет необходимых учебных фильмов, фрагментов экранизаций, короткометражных художественных фильмов на узкой пленке.

Несколько лет назад студия «Школфильм» решила сделать школе подарок: учителя получили фильм «Судьба человека». Но что это был за фильм! Рукой холодной, но лишенной робости, авторы изрезали на клочки художественный фильм С. Бондарчука и склеили новый фильм (в двух частях). Кое-где фильм «склеен» шолоховским текстом, но там, где сочли необходимым, авторы действовали сами, монтируя и фильм и текст, так сказать, на свой страх и риск.

Вот примеры «переработки» шолоховского текста.

У М. А. Шолохова: «Видно, из дальнобойного тяжелый положил он мне возле машины. Не слыхал я ни разрыва, ничего, только в голове будто что-то лопнуло, и больше ничего не помню».

В учебном фильме: «Вражеский снаряд прервал путь Соколова».

Или—у М. Шолохова: «Не дочитал я в этот раз письмо до конца. В глазах потемнело, сердце сжалось в комок и никак не разжимается».

В фильме: «Но за радостью первых встреч на Соколова обрушивается новый удар судьбы».

От сочного, яркого, неповторимого шолоховского слова остаются какие-то бесформенные выжимки, бесконечно далекие от оригинала. Вся глубина чувств и сложных переживаний, породивших у Андрея Соколова его чистую любовь к Ванюшке, объяснена в фильме так: «Из военного пламени вынес Соколов неубитую любовь к людям, неизрасходованную ласку к детям. Поэтому и стал он отцом осиротевшему Ванюшке».

Учебный фильм «Судьба человека» одинаково далек и от рассказа М. Шолохова и от фильма С. Бондарчука. И полноте, учебный ли это фильм? Чему он учит? Разве что небрежному, несерьезному отношению к слову писателя и труду кинематографиста... А как этот фильм можно использовать на уроке? О каком литературном анализе может идти речь?

Однако печальный опыт создания фильма-окрошки не остановил ни работников «Школфильма», ни членов комиссии УМСа: «Школфильм» в ближайшее время подарит школам еще два шедевра ремесленничества — «учебные» фильмы «Повесть о настоящем человеке» и «Муму», которые «выкраиваются» из полнометражных художественных фильмов. Не разумнее было бы выпустить законченный фрагмент из художественного фильма (например, историю дружбы Герасима с собачкой)? В этом случае учитель мог бы развернуть работу непосредственно в классе с большой пользой для учащихся...

Так обстоит дело с производством и с качеством учебных фильмов по литературе. Мы, в сущности, до сих пор не можем сказать, каким должен быть такой фильм, какое место в нем должны занимать музейные экспонаты, хроника, фрагменты из экранизаций. Большинство существующих фильмов отмечено бедностью авторской фантазии, трафаретностью

и однообразием выразительных средств. Фильмам по литературе не хватает выдумки, художественности; они могут скорее считаться сомнительного качества кинолитературоведческими очерками научно-популярного характера. Выбор тем обычно случаен: как же иначе объяснить, почему Пушкину посвящено пять фильмов — серия «По пушкинским местам», но среди них нет фильма о «Евгении Онегине»; есть фильм о пейзаже в творчестве Лермонтова, но нет фильма о «Герое нашего времени»; нет лент о Н. Чернышевском, М. Салтыкове-Щедрине, М. Шолохове? Почему-то учебные фильмы чаще всего рассказывают о том, что «вокруг да около» писателя, и очень редко посвящаются его творчеству, его мастерству.

Попытки создать фильм хотя бы об отдельных сторонах поэтического мастерства делаются «без мысли, без вдохновения». Вот, например, отлично задуманный фильм о пейзаже в творчестве Лермонтова. Увы, снят он так, что учащиеся просто не понимают, как т а к и е пейзажи, такие невыразительные, бледные картины природы могли вдохновить великого поэта!

Почему есть кинохрестоматия «Драматургия Островского», но нет подобных фильмов о драматургии Чехова, Гоголя, Горького? Почему не копируются на узкой пленке или не попадают в школу фильмы-очерки о Белинском, Горьком, Чехове, выпущенные местными киностудиями на достаточно высоком уровне мастерства. Очевидно, на эти многие «почему» могла бы ответить комиссия по литературе УМСа Министерства просвещения. Но ученые члены комиссии упорно предъявляют к фильмам и диафильмам по литературе лишь одно требование: в фильмах должно звучать т о л ь к о слово писателя. Специфика кино, диафильмов в расчет не принимается; членам комиссии пора бы понять, что Тургенев и Пушкин, Чехов и Чернышевский сценариев не писали, что процесс экранизации или кинематографического решения литературоведческой проблемы должен сводиться не только к монтажу цитат. Не кажется ли членам комиссии, что борьба за «неуклонное» претворение в жизнь этого требования мешает комиссии действительно серьезно заняться проблемами учебного фильма по литературе? Пора бы, кажется, обратить внимание на то бросающееся в глаза обстоятельство, что у нас всего около двух десятков фильмов по литературе (причем треть из них «состарилась» уже настолько, что не может быть использована на уроке), а по физике, например, выпущено около двухсот фильмов, фрагментов и «кольцовок»!

Создание умных, интересных и разнообразных фильмов по литературе — дело не только благородное, но и увлекательное; здесь-то и нужны настоящие художники, глубоко понимающие художественное слово и психологию юного зрителя, здесь-то и нужен творческий союз кинематографиста и учителя!

ИГОРЬ ВАСИЛЬКОВ

Популярность—это народность

Когда-то натурфилософы тоже писали популярные книги и при этом гордо заявляли: «Наши книги не для толпы, наши книги только для избранных». Натурфилософы популяризировали свои идеи среди учеников и последователей. Так они понимали популярность. Это было давно, наука тогда ютилась в кельях, а ученые оставались одиночками-подвижниками, работавшими для будущего. Потом наука вышла за пределы научных лабораторий — она громко возвестила о себе гудками паровозов, шумом гребных винтов, искрой в динамо-машине, трелью электрического звонка, ярким светом лампочки накаливания. Наука вторглась в повседневный быт миллионов людей и стала нуждаться в их одобрении и поддержке.

Все чаще и чаще ученые обращались к искусству, стремясь с его помощью, через поэтические обобщения и художественные образы, войти в сознание широких масс. Но одного этого было уже недостаточно, и процесс демократизации науки продолжался. Ведь никакой митрофанушка, даже самый высокопоставленный и титулованный, не мог управлять паровозом, собрать динамо-машину, произвести анализ почвы. Где найти многочисленные кадры людей, способных воплотить достижения научной теории в реальность? Как привлечь внимание молодежи к проблемам науки и техники?

Быть может, в этом «заказе эпохи» и следует искать объяснение все нарастающему потоку научно-популярных произведений для народа, среди авторов которых имена Ломоносова и Фарадея, Жюля Верна и Тимирязева, Поля де Крюи и Ферсмана, Ильина и Обручева...

По прямой линии — от популярной литературы — ведет свою родословную и научно-популярное кино, открывшее перед популяризаторами почти неограниченные возможности самого массового из искусств. История научного кино в нашей стране, как известно, тесно связана с именем В. И. Ленина, призывавшего создавать для народа как можно больше кинофильмов в форме «образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники». Мы намеренно напоминаем об этом, так как именно н а р о д н о с т ь ю всегда отличалось советское искусство кинопопуляризации, хотя задачи его менялись в зависимости от требований времени.

«Культурфильмы» верно служили делу культурной революции в годы, когда трудящиеся массы только потянулись к знаниям, период так называемых «техфильмов», характерный преобладанием учебно-технических и технико-пропагандистских фильмов, отвечал задачам подготовки новых технических кадров в годы первых пятилеток. А бурное развитие научно-просветительной кинематографии относится уже ко времени осуществления широчайших воспитательных задач в эпоху строительства социалистического общества. Таким образом, научное кино, развитие которого направлялось Коммунистической партией, неизменно откликалось на требования жизни. Естественно поэтому, что и в наши дни, когда советский народ приступил к осуществлению грандиозной программы строительства коммунизма, так активно, с такой заинтересованностью вновь обсуждался вопрос о задачах кинопопуляризации.

Не беда, если авторы некоторых статей, споря о путях развития научного кино, подменяют обсуждение тенденций в развитии этой области кинематографии разговором о конкретных задачах сегодняшнего дня. Или, очерчивая задачи научной кинематографии, пытаются ограничить эти задачи рамками условного названия киностудии, а иногда, наоборот, ссылаясь на многообразие фильмов, выпускаемых студиями научно-популярных фильмов, объявляют их название устаревшим, не имеющим якобы существенного значения. Уже сам факт широкого общественного обсуждения этих вопросов в прессе и на совещаниях свидетельствует о возросшей активности творческих работников научного кино, соответствует духу времени и не может не радовать.

Хуже, когда авторы, допускающие терминологические неточности, подобные указанным выше, стре-

Продолжение дискуссии о научном кино. Начало см. в № 2, 3, 8, 11, 12 за 1962 г., № 3, 4, 6 за 1963 г.

мятся возвести их в ранг некоего теоретического постулата или, что еще опасней, навязать собственные эстетические устремления и склонности в качестве, так сказать, генеральной линии в развитии научной кинематографии. Здесь необходимо разобраться, отделить случайное, на мой взгляд, от закономерного, личное от имеющего общетеоретическое значение.

О ПУТЯХ И ЗАДАЧАХ

Мне вспоминается XII конгресс Международной ассоциации научного кино, проходивший в 1958 году в Москве. Сколько копий было сломано в споре о том, можно ли считать научно-популярными фильмы по изобразительному искусству, музыке, архитектуре, литературе и т. д. Участникам тогдашней дискуссии лишь много позже пришел в голову спасительный довод о беспредметности самого спора. Ведь фильмы по искусству могут быть научно-популярными, но могут и не быть ими. Все дело в задаче, которую поставили перед собой создатели фильма. Научно-популярными могут быть названы лишь такие фильмы по искусству, которые популяризируют знания в области искусствоведения. Участники международных дискуссий в конце концов и пришли к этому очевидному выводу.

Видимо, когда споришь, необходимо прежде всего установить точное значение терминов. Важность этого требования отчетливо подтверждается дискуссией о путях развития научной кинематографии, развернувшейся на страницах журнала «Искусство кино». Статьи по этому вопросу писали мастера-художники и начинающие кинематографисты, ученые и журналисты. Читаешь, и поначалу бросается в глаза противоречивость во взглядах, формулировках, выводах. Но когда те же статьи начинаешь внимательно анализировать, становится ясно, что разногласия не так уж велики, все дело в том, что разные авторы вкладывают различное содержание в одни и те же понятия.

Ведь и «пути развития» можно толковать по-разному — как тематические устремления, вытекающие из требований жизни, и как тенденции в развитии художественной формы. Если при этом игнорировать необходимость рассматривать оба аспекта в их единстве, а новое содержание оценивать в отрыве от неизбежно возникающей новой формы, можно допустить ошибку и к новому подойти со старыми мерками. Это в свое время и случилось, как мне кажется, с такими серьезными авторами, как М. Арлазоров* и Д. Яшин, которые проглядели весьма яркие и плодотворные явления, происшедшие в научном кино после исторического XX съезда КПСС, проглядели потому, что новое содержание, видимо, пытались отыскать в фильмах, по форме и метражу соответствующих наиболее удавшимся «боевикам» давно ушедшего времени. И не найдя таких фильмов, авторы, в общем, единодушно заявили: «Как мало нового, своеобразного создали мы за последние годы». А ведь именно за последние годы научно-популярное кино, ранее отождествлявшееся с жанром канонической кинолекции, стало понятием, включающим в себя различные жанры и типы фильмов.

Это не значит, конечно, что деятели научного кино уже оплатили свой долг перед народом, что к ним не относится суровый, но справедливый вывод Центрального Комитета КПСС, в котором прямо говорится, что «на экраны страны выходит большое количество слабых в идейно-художественном отношении кинофильмов, справедливо осуждаемых зрителем».

Когда думаешь об этом, не можешь отделаться от чувства глубокой неудовлетворенности результатами труда собственного и труда своих товарищей по искусству. Число произведений, посвященных важнейшим проблемам современной науки, еще незначительно. Это особенно ощутимо теперь, после декабрьского Пленума ЦК КПСС, когда научное кино смогло предложить зрителям лишь небольшое число хороших научно-популярных фильмов, освещающих магистральные пути развития химии. В чем же дело?

Если не говорить о людях случайных в научной кинематографии, не одаренных талантом популяризатора и не любящих науку, то причины всех бед в значительной мере объясняются недостаточным осознанием некоторыми деятелями научного кино своей главной задачи.

Писалось и говорилось об этом немало. Крупнейший мастер кинопопуляризации А. Згуриди сказал как-то, что для деятелей научного кино «одинаково важно воспитывать в человеке художественный вкус и обогащать его научными и техническими знаниями, прививать любовь к труду и любовь к природе»*. И А. Згуриди был прав, так как он имел в виду задачи студий научно-популярных фильмов, диапазон деятельности которых гораздо шире их названия.

Э. Двинский, оспаривая тезис А. Згуриди, говорит, что задача заключается в том, чтобы «популяризировать знания, популяризировать успехи науки и техники»**. К такому же выводу приходит доктор физико-математических наук К. Компанеец. «Назначение научно-популярной кинематографии,— пишет он, — такое же, как всякой популяризаторской деятельности. Прежде всего она должна рождать интерес к науке у зрителей и в доступной форме

* «Искусство кино», 1962, № 2, стр. 8.

* «Искусство кино», 1962, № 12, стр. 6.
** Там же.

сообщать им научные знания»*. Но ведь и Э. Двинский и А. Компанеец тоже правы, так как они имеют в виду задачи, стоящие перед собственно научно-популярным фильмом.

Мы не имеем возможности анализировать здесь статьи ряда ученых, которые определяют задачи научной кинопопуляризации часто субъективно, и хотим лишь подчеркнуть, что во всех случаях, когда речь идет о задачах науки, литературы и искусства, полезно обращаться к закону нашей жизни — Программе КПСС.

Вот что там сказано:

«В условиях социализма и строительства коммунистического общества, когда стихийное экономическое развитие уступило место сознательной организации производства и всей общественной жизни, когда теория повседневно претворяется в практику, первостепенное значение приобретает формирование научного мировоззрения у всех тружеников советского общества...»

И еще: «Развитие науки и внедрение ее достижений в народное хозяйство будет и в дальнейшем предметом особой заботы партии».

Можно ли найти более ясное и четкое определение главных задач научно-популярного кино?

Может, правда, возникнуть опасение, что подобное толкование границ научной кинопопуляризации до крайности сузит тематику киностудий. Действительно, что тогда будут делать творческие работники, посвятившие себя созданию фильмов по эстетическому воспитанию, видовых или технико-пропагандистских? Ведь далеко не все произведения этого рода решают задачи популяризации науки. Но ведь речь идет не о тематике студий научно-популярных фильмов вообще, а о их главной задаче в эпоху строительства коммунизма.

Пусть некоторые видовые и технико-пропагандистские фильмы и не решают задач популяризации собственно науки — все равно они нужны, и их не сделает никто другой, кроме работников научного кино. Однако мы никогда не должны забывать главной задачи научного кино — популяризации научных знаний с целью воспитания материалистического мировоззрения зрителей, внедрения достижений науки в народное хозяйство. В этом наш первейший долг перед народом.

О ГЛАВНОЙ ТЕМЕ

Пленум ЦК нашей партии, посвященный идеологическим вопросам, стал огромным событием в жизни советского народа. Вчитываясь и вдумываясь в материалы Пленума, каждый из нас ощущает большое творческое волнение. И каждый из нас сейчас думает прежде всего о том, как откликнуться на актуальные проблемы современности.

Новое научное содержание в свою очередь диктует необходимость поиска новых выразительных средств, поиска многообразия приемов, типов и жанров научно-популярных фильмов. Нам надо разобраться в многообразных явлениях творческой практики и поддержать в ней то, что наиболее отвечает требованиям времени. К сожалению, авторы многих статей, посвященных проблемам современности в научном кино, почему-то подменяют эти проблемы настойчивым поиском так называемой «главной темы».

А что это такое — главная тема? Д. Яшин считает, что это «полеты человека в космос», В. Ахутин называет «все новые перспективные области применения автоматики и кибернетики», а М. Арлазоров рекомендует обращать внимание на область научных «споров, гипотез, побед».

Конечно, запуск искусственных спутников Земли и космических кораблей с человеком на борту является крупнейшим завоеванием советской науки, значение которого трудно себе даже представить. Но кто скажет, что это и есть главное направление в развитии современной науки?

Многие ученые, наоборот, считают, что именно биологическая наука является сегодня одним из тех наиболее перспективных участков, на которых можно ожидать в ближайшем будущем грандиозных побед и прорывов в еще неизвестное. Быть может, здесь следует искать главную тему?

Видимо, правы те, кто, как, например, член-корреспондент АН СССР Б. Делопэ, гораздо шире рассматривают проблему и указывают на явления природы, научные эксперименты, роль науки в преобразовании техники и природы как на источник важных тем для научно-популярных фильмов*.

Некоторые кинематографисты, к сожалению, понимают главную тему как наиболее актуальную научную тему текущего момента. А ведь это не одно и то же. Научно-популярная кинематография развивается в различных направлениях (популяризация знаний, пропаганда достижений науки и передового опыта, эстетическое воспитание и т. д.), и в каждом направлении не может не быть своих «главных тем», то есть тем, откликающихся на важнейшие вопросы современности.

Возьмем, например, биологический фильм о жизни в природе, который расскажет о новых данных, добытых материалистической наукой в области законов, регулирующих взаимодействие организма и среды. Или фильм из истории русской науки, посвященный учению о зонах природы, лежащему, как известно, в основе борьбы с шаблоном в агротехнике. Ведь оба

* «Искусство кино», 1963, № 4, стр. 57.

* «Искусство кино», 1963, № 6, стр. 114.

фильма будут отвечать понятию «главной темы», так как откликнутся на актуальные проблемы сегодняшнего дня.

Конечно, вкусы бывают разные, и каждому вольно любить то, к чему у него наибольшая склонность. Но нельзя отрицать того, чего не знаешь, нельзя отбрасывать огромное и богатое целое, составляющее предмет научной кинопопуляризации.

Полезней, следовательно, говорить не о поисках главной темы (ибо она постоянно меняется), а о том, какие новые требования к форме кинопопуляризации предъявляет новое содержание, диктуемое современной наукой. Чрезмерное усердие в поисках главной темы опасно еще и потому, что оно может толкнуть некоторых работников научного кино в погоню за научными сенсациями, а это уже совсем не дело серьезных популяризаторов науки.

О НАУЧНОСТИ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

На одной из дискуссий по научному кино выступил молодой кинорежиссер В. Архангельский. Искренне и взволнованно говорил он о трудностях образной популяризации науки, о «трагедии научно-популярного кинематографа, который заключает в себе взаимоуничтожающие категории» — логику и поэзию, понятия и образы. Быть может, слово «трагедия», которое в данном случае звучит слишком сильно, могло быть оспорено. Но следует ли отсюда, что можно, как это делает Э. Двинский, отрицать драматизм противоречий, возникающих на пути популяризатора-художника, и свести проблему к тому, что «обнаруженная В. Архангельским «трагедия» возникает обычно при высоком «коэффициенте незнания»*.

В подтверждение своей мысли Э. Двинский напоминает об академике А. Ферсмане, который, дескать, «умел отлично находить сплав науки и поэзии». Но кому известно, что это давалось Ферсману легко, без мучительных, иногда неудачных и поэтому всегда драматических творческих поисков? Ведь и Э. Двинский знает по собственному опыту, что удачные произведения кинопопуляризации появляются именно в результате преодоления постоянно возникающих диалектических противоречий между содержанием и формой?

Общеизвестно, что о науке и ее выводах можно рассказать по-разному — либо языком понятий, то есть языком самой науки, либо через художественно-образное осмысление научной действительности. В обоих случаях это не только вопрос формы, но и содержания. Ибо избранная авторами фильма форма рождается одновременно с отобранным и осознанным содержанием.

* «Искусство кино», 1962, № 12, стр. 11.

На пути художественно-образного рассказа о достижениях науки всегда неизбежны некоторые жертвы в смысле объема сообщаемой зрителю научной информации. Но эти жертвы компенсируются эмоциональным строем фильма, который приобщает зрителя к научным идеям современности, делает его идейным сторонником авторов фильма, то есть, в конечном счете, сторонником материалистического мировоззрения.

Надо только, чтобы наши друзья-ученые также понимали разницу между двумя различными типами кинопопуляризации. Тогда мы избегнем просчетов, подобных тем, которые были допущены в сценарии «Удивительная частица нейтрино». На образно-осмысленный зрительный ряд там был положен такой «популярный» текст: «Чтобы зацепить одну частицу, ее надо пропустить через астрономическую длину вещества. Но это же невыполнимо. И ученые тогда схитрили. Они пропустили астрономическое количество нейтрино через метр сцинтиллятора — вещества, способного обнаружить акт реакции нейтрино». А ведь этот сценарий консультировал один из крупнейших советских ученых Б. Понтекорво.

Если ученым, помогающим делать научные фильмы, следует пожелать уделять больше внимания популярности, то кинематографисты должны всегда помнить об опасности отойти от критерия научной правды. А это условие, как утверждают ученые, выступавшие на страницах «Искусства кино», не всегда соблюдается. К чему может это привести, свидетельствует постановление ЦК КПСС «Об использовании в киножурнале «Наука и техника» № 20 недостоверных фактов».

Другое дело, когда речь идет, так сказать, о диктате ученого-консультанта, который, опасаясь обеднения научного содержания фильма, иногда необоснованно навязывает сценаристу форму дидактической кинолекции. Однако выход из положения есть и в таком случае. Сценарист должен сам хорошо владеть предметом популяризации. Тогда он увидит в лице ученого не владельца материала будущего фильма, а опытного проводника и друга. В результате мы и будем иметь плодотворный союз науки и киноискусства.

О ЖАНРАХ И ВЕТРЯНЫХ МЕЛЬНИЦАХ

«Давно уже известно, что призывать к борьбе с недостатками мнимыми — это значит отвлекать от борьбы с действительными недостатками», — справедливо замечают Г. Нифонтов и Г. Фрадкин в своей статье «Наука, кино, время...» *. А между тем именно такой недозволенный в полемике прием полу-

* «Искусство кино», 1963, № 3, стр. 92.

чил, к сожалению, распространение в дискуссиях по научно-популярному фильму.

Когда, например, говорят, что научно-популярный фильм должен популяризировать научные знания, что это вытекает уже из самого его названия, сразу же находятся оппоненты, которые заявляют, что подобная точка зрения является догматической борьбой за чистоту жанра, хотя всем давно известно, что научно-популярное кино — это не жанр, а вид кинематографии, богатый фильмами разных жанров и разновидностей.

Когда речь идет о том, что в соответствии с Программой КПСС функцией научно-популярного кино должны быть воспитание материалистического мировоззрения и пропаганда достижений науки с целью внедрения их в практику, что, следовательно, в планах киностудий должны преобладать фильмы, отвечающие этим целям, вновь в ответ слышишь о догматизме и о том, что «надо делать хорошие и разные фильмы, а на какой студии они сделаны, для зрителя безразлично». За кажущейся логикой такого рассуждения скрывается непонимание плановых начал в развитии социалистической культуры. Если мы и отмечали выше, что название студий научно-популярных фильмов уже их действительной деятельности, то это вовсе не означает случайности названия — оно подчеркивает г л а в н у ю з а д а ч у этих киностудий.

Для каждого отдельно взятого зрителя все это, быть может, и безразлично, но далеко не безразлично для партии и народа в целом. Ведь если деятели научного кино перестанут делать фильмы, популяризирующие научные знания, или предельно сократят их производство, то таких фильмов уже не сделает никто другой и из плана развития социалистической культуры выпадет целое звено. И это вовсе не противоречит свободе творческих поисков, выявлению творческих индивидуальностей, так как кинопопуляризация возможна и уже существует в различных типах фильмов, в формах и жанрах огромного диапазона — от научной фантастики и игровой научно-художественной повести до дидактической кинолекции, от научно-популярной киноновеллы до научной публицистики, так удачно заявившей о себе в последнее время («Огненное копье», «Миллионы в отвалах», «...плюс электрификация» и др.). Что же касается чистоты жанра, то при самом тщательном изучении статей, опубликованных в «Искусстве кино», мы не нашли ни одной, где автор отстаивал бы чистоту какого-либо из жанров научно-популярного фильма.

Зачем же иногда на творческих дискуссиях вытаскивают запыленные доспехи софизмов и под видом рыцарей борьбы с догматизмом воюют с ветряными мельницами в виде несуществующих поборников чистоты жанра? Да затем, видимо, чтобы некоторые работники научного кино могли оправдать свою неподготовленность к популяризации достижений современной науки.

Действительно, это трудное дело. Ведь автор научно-популярного фильма, посвященного современной науке, уже не может рассчитывать на ту осведомленность зрителя в данной области, на которую обычно рассчитывает автор просветительного фильма, оперирующего элементарными научными сведениями. Приходится либо предельно локализовать тему, либо идти по пути обобщений, так сказать, философии науки, рассказывать о значении того или иного научного открытия с точки зрения его места в общей картине мира. А для этого нужно хорошо знать предмет науки и, уж конечно, обладать талантом художника-популяризатора.

Быть может, именно трудности, связанные с популяризацией современной науки, и вызвали попытки как-то по-иному истолковать само понятие популярности. Говорят, например, что о современной науке нельзя рассказать простым языком, а поэтому, дескать, прежнее понятие массовости научно-популярного фильма в какой-то степени устарело и должно смениться принципом дифференциации зрителя. Отсюда уже недалеко и до печальной памяти «интеллектуального кинематографа» применительно к кинопопуляризации. Как видно, не только во времена натурфилософов, но и в наши дни популярность понимают по-разному. О дифференциации научно-популярных фильмов пишет и профессор Г. Покровский, который предлагает выпускать научно-популярные фильмы «нескольких градаций», рассчитывая на ту или иную киноаудиторию, как это принято в научно-популярной литературе»*.

Проводить аналогии между научно-популярной литературой и кино стало уже традицией. Однако в данном случае параллель, по нашему мнению, совершенно незакономерна. Ведь нельзя забывать фактора избирательности в отношениях между литератором-популяризатором и читателем, пришедшим в книжный магазин. Вот если бы научно-популярные книги читались вслух на площадях или в больших аудиториях перед массой людей, тогда аналогия с научно-популярным кино была бы закономерной.

Нет, не надо лишать «самое массовое из искусств» права на народность и общедоступность — в этом его сила. Не надо придумывать новых значений для старого хорошего слова «популяризация». Давайте толковать его так, как толкуют словари во всем мире, и пусть оно в этом прямом значении будет начертано, как девиз, на знамени советских кинопопуляризаторов.

Популярность — это народность!

---

* «Искусство кино», 1963, № 6, стр. 115.

Учителю, студенту, члену киноклуба

МАНАНА АНДРОНИКОВА

История движущейся камеры

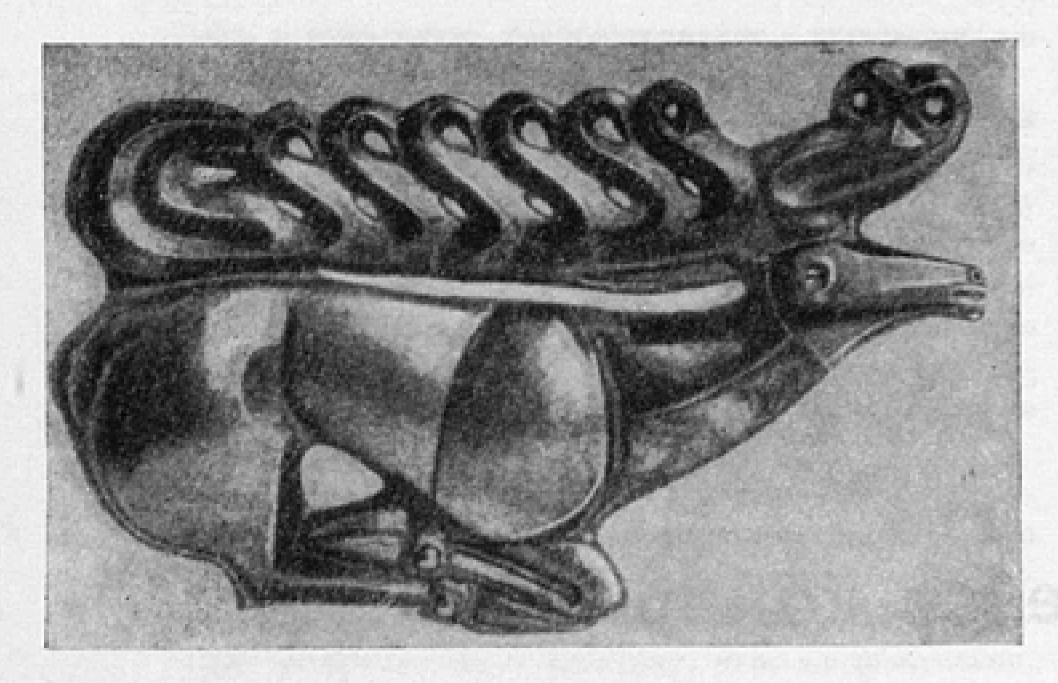
Все, что ты видишь, доходчивее того, что слышишь. Но если мы одновременно и слышим и видим, то тем более сильно воспринимаем и тем устойчивее это запечатлеваем.

Альбрехт ДЮРЕР

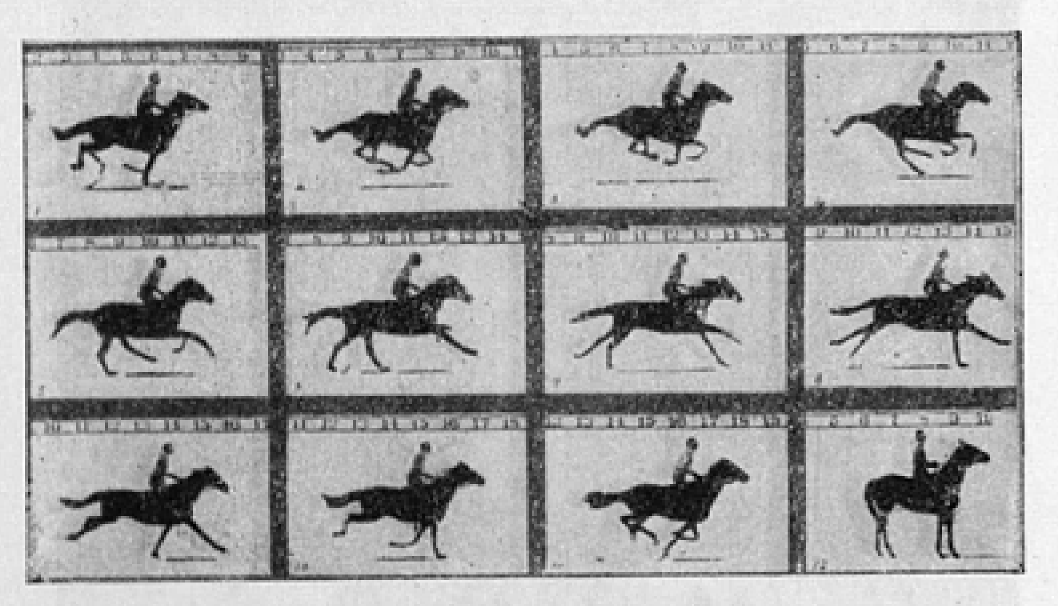
Восхищаясь знаменитым «Савояром» Антуана Ватто, мы не задумываемся над содержимым дощатого ящика, перекинутого через плечо человека, который так застенчиво и лукаво улыбается нам с полотна. А ведь савояр — это не кто иной, как предок наших киномехаников, и ящик его — ну, что ли... бабушка сегодняшней кинопередвижки.

Странники-савояры кочевали по дорогам, переходя от селения к селению, и всякий раз, когда они со своей ношей пристраивались у церковной ограды или на шумной базарной площади, вокруг собирались целые толпы нетерпеливых «кинозрителей». Прищуриваясь, они по очереди смотрели в увеличительное стекло-окошечко на движущиеся, раскрашенные от руки, а иногда и напечатанные картинки, которые савояр наматывал на катушку и, вращая ручку, протягивал через свой ящик.

Но что общего между бумажной «кинолентой» савояра, фигурами на полотнах Ватто и кадрами, которые возникают на полотне экрана перед взглядом современного зрителя? Можно ли сопоставлять их? По-моему, до́лжно. Мне возразят: кино — это не только пластика. Спору нет, кино есть сложное соединение искусств «во времени» и искусств «в пространстве». Но основные «слагаемые» кинематографа—драматургия, слово, монтаж—изучены много лучше, чем его пластические первоистоки. Между тем кино продолжает историю изобразительного повествования, которая началась вместе с историей человечества. Изобразительные проблемы, вот уже более полустолетия решаемые кинематографистами всего мира, за много-много веков до изобретения братьев Люмьер стояли перед художниками, ибо динамическая передача движения средствами пластики издавна составляла стремление многих прославленных и безвестных мастеров прошлого. Вот несколько примеров (в летописи искусств их, разумеется, много больше).



Одно из самых поразительных изображений в мировом искусстве — золотой олень, украшавший доспехи скифского воина: за шесть веков до новой эры неизвестный нам по имени художник сумел изваять оленя в стремительном, как вихрь, прыжке — с подобранными ногами, с закинутой назад головой. Но скифский олень недвижен в своем отчаянном беге, потому что начало, развитие и конец его движения слиты в один-единственный миг — как на фотографии. Да, скифский золотых дел мастер двадцать пять веков тому назад угадал секрет фотографии, передающей мгновение действия. В 1878 году фотообъектив Эдварда Мейбриджа, снявшего лошадь в беге, подтвердил гениальное прозрение этого скифа, долго считавшееся ошибкой восприятия, обманом зрения. Ведь наш глаз практически «не видит» этой — кульминационной — фазы движения животного, вернее, он ее не улавливает, не отличает от других, и образ движения в целом мы воспринимаем не так. Человечество догадывалось и об этом — недаром же первобытные художники, пытаясь передать движение, изображали скачущих животных с несколькими парами ног.



Передать реальную последовательность движения пластика не может. Не может и фотография. Образ реального движения может воссоздать только бегущая в кинопроекторе лента отдельных фотографических изображений: воспроизводя на экране мгновение за мгновением, она соединяет их во времени, превращая застывшие моменты движения в движение.

От первых движущихся фотографий-хроник — к очень сложным построениям во времени и в пространстве; от наивных комических погонь — к сложнейшему изобразительному воплощению движения мысли — вот путь, который кино прошло за шесть с половиной десятилетий. Так быстро оно развивалось не только благодаря чудесам техники и стремительным темпам, свойственным нашему веку, но и благодаря во многом еще не осознанному опыту, который в течение долгих столетий накапливало мировое искусство, предвосхитившее многие открытия кино, предугадавшее многие его поиски. И даже те, которые ведутся сегодня.

●

С тех пор как человек начал соединять свои зрительные впечатления: «охотник — копье — мамонт», язык изобразительного повествования совершенствовался в продолжение тысячелетий. Египтяне навели строгий порядок в последовательности изобразительной «записи»: они опоясывали свои храмы нескончаемыми повествованиями, выбивая длинные-длинные ряды фигур друг над другом — как строки в тексте. Каменные ленты египетских рельефов прочитываются по движению вдоль стены. Греки пространство ограничивают и центрируют. Иное, чем у египтян, более земное представление о богах позволяет изображать их в людской толпе, только чуть-чуть выделяя ростом,— это значит, что в композиции возникает зрительный и смысловой центр.

Средневековые картины страданий Христа и сцены из житий святых разворачиваются на плоскости. В одном изображении постоянно совмещаются совершенно разновременные события: в левой части картины Христа влекут на Голгофу, в правой — пригвождают к кресту, а в центре высится распятие. Но

вот художники начинают делить пространство повествования на прямоугольные звенья — изображение кадрируется, и теперь в каждом «кадре» один и тот же персонаж изображается в разные моменты жизни.

На исходе XIII столетия складывается совершенно новая система изобразительного мышления — великий итальянец Джотто начинает реформировать пространство внутри живописного кадра: располагая фигуры, он делит его на планы. Фоном переднему плану служит план дальний, на котором Джотто рисует здания в разрезе, «открытые» в сторону зрителя. Ничего, что перспектива в его фресках не очень строго следует законам геометрии и оптики — все-таки это уже перспектива, попытка «проломить» плоскость изображения и увести взгляд зрителя в глубину. В эпоху Возрождения новая культура живописного мышления будет обоснована теоретически, будет воплощаться по всем правилам и законам геометрии, и на полотнах мастеров Высокого Ренессанса пространство станет восприниматься уже как реальное.

Но коль скоро жизнь проходит не только в пространстве, но и во времени, художники должны были задуматься над тем, как передать и его. Итальянские мастера чаще всего изображают события в их драматической кульминации, мастера Северного Возрождения идут по иному пути. Их живопись, выросшая из средневековой миниатюры, в гораздо большей степени, чем живопись итальянская, следует в изображении традициям литературы: она пытается вести рассказ, а литература средневековья с ее фантастическими сюжетами позволяет художнику совмещать реальное с нереальным на одной картине. Вот почему в занимательных и подробных «рассказах» Иеронима Босха и Питера Брейгеля можно увидеть интереснейшие поиски изображения времени, своего рода «параллельный монтаж» изобразительного повествования.

Чтобы передать момент времени в картине, названной «Детские игры», Брейгель сводит в ней несколько десятков маленьких сцен — каждая игра, показанная рядом с другими играми, составляет как бы часть всего времени его изобразительного рассказа. Но проще и замечательнее пространство и время переданы в знаменитых брейгелевских «Слепых» — они слиты на одной картине в одном сюжете.

Если в картине Брейгеля подразумевается, что все слепые упадут в реку вслед за своим слепым поводырем — мы угадываем это движение к гибели, как логическое развитие, заложенное в сюжете изображения,— то полтора века спустя уже упомянутый французский живописец Антуан Ватто, передавая время, совместит в одном живописном «кадре» следующие друг за другом фазы одного и того же движения.

У Брейгеля все слепые — разные человеческие типы, разные лица, разные характеры. А приглядевшись к новобранцам с картины Ватто «Рекруты, догоняющие полк», сразу замечаешь, что восемь фигур, совершенно подобных одна другой, по воле художника воспринимаются нами как одна, но в разных динамических положениях, и перемещение этого собирательного персонажа прочитывается на картине как раскадровка (выражаясь языком кино) последовательных стадий его движения.

Мы оглядываем фигуру новобранца как бы со всех сторон — показанная в восьми различных поворотах, приближенная, укрупненная и снова удаляемая от глаз, она приобретает своего рода стереоскопичность — рекруты поворачиваются, оглядываются, нехотя и неторопливо выстраиваются. Мы видим, как

могли часто приходить бродячие савояры, и, наверное, сын местного кровельщика еще в детстве не раз оказывался в стайке тех нетерпеливых, которые слетались к ящику савояра, чтобы посмотреть на проплывающие в волшебном фонаре ленты панорам, ландшафтов, ленты фигур.

И, должно быть, перед родной валансьенской колоколенкой он и изобразил потом с такой любовью милого безымянного странника. Известно, что эту картину Ватто писал уже не в Париже. «Савояр» и «Рекруты» написаны одновременно — в 1709 году, когда неведомый большому Парижу художник бросил столицу и уехал странствовать по измученной долгой войной родной земле.

постепенно рождается шаг маленького отряда. Перебегая от положения к положению и получая в каждой следующей позиции рекрута новый толчок для движения по полотну, глаз прослеживает направление пути новобранцев — по диагонали в глубину картины—и вслед за фигурой медленно едущего всадника «выводит» всю группу к тем следующим кадрам воображаемой ленты изобразительного повествования Ватто, в которых показанный на этом «кадре» арьергард войска должен соединиться со своим полком.

Эта картина написана двадцатипятилетним Ватто, который совсем еще незадолго, работая подмастерьем у парижских художников, гравировал маленькие и быстро расходившиеся модные картинки. Вот откуда прием, с помощью которого он «поворачивает» своих рекрутов.

Но истоки пространственно-временно́го мышления Ватто гораздо глубже, и секрет «кинематографичности» его ви́дения кроется, я думаю, вот в чем: Ватто родился в маленьком пограничном городке Валансьене. Туда

●

Искусство идет сложными путями, и наивно было бы представлять его развитие как непрерывное восходящее движение по прямой. Пластическому мышлению Ватто предшествует открытие, совершенное испанским живописцем Диего Веласкесом, который, опережая свой век на столетия, решает проблему пространства и времени так смело, так необычно, что понять и оценить его замыслы можно только теперь и только, если судить о них по законам кино, по законам современного киномышления.

Рассматривая репродукции с веласкесовских «Менин», всегда невольно чувствуешь, что персонажи этой картины изображены в каком-то сложном взаимодействии с тем или, может быть, с теми, кого на самой картине нет.

Действие «Менин» происходит в мастерской Веласкеса, в королевских покоях. Сам он с палитрой и кистью стоит перед мольбертом, и рядом — его герои: русоволосая нарядная девочка (инфанта Маргарита) в окружении придворных дам и уродцев — «труанес».

Приглядевшись, замечаешь в зеркале, за спиной художника, мутное отражение двух маленьких фигур — это король Филипп IV с супругой (их Веласкес оставляет как бы «за кадром»). Рядом с отражением королевской пары — дверь на лестницу; оттуда начальник стражи дон Хосе Нието, придерживая тяжелый занавес, поглядывает за происходящим в мастерской.

Да, на картине мы видим Веласкеса в придворном окружении. Понимаем, что он, придворный живописец, должен был работать, стоя перед королевской четой, но «Менины»

воспринимаются не как подобострастная сцена из придворной жизни, а как удивительный по гражданской, по человеческой смелости и по смелости чисто пластической автопортрет Веласкеса, который прочитывается как биография, исполненная большого благородства и достоинства*.

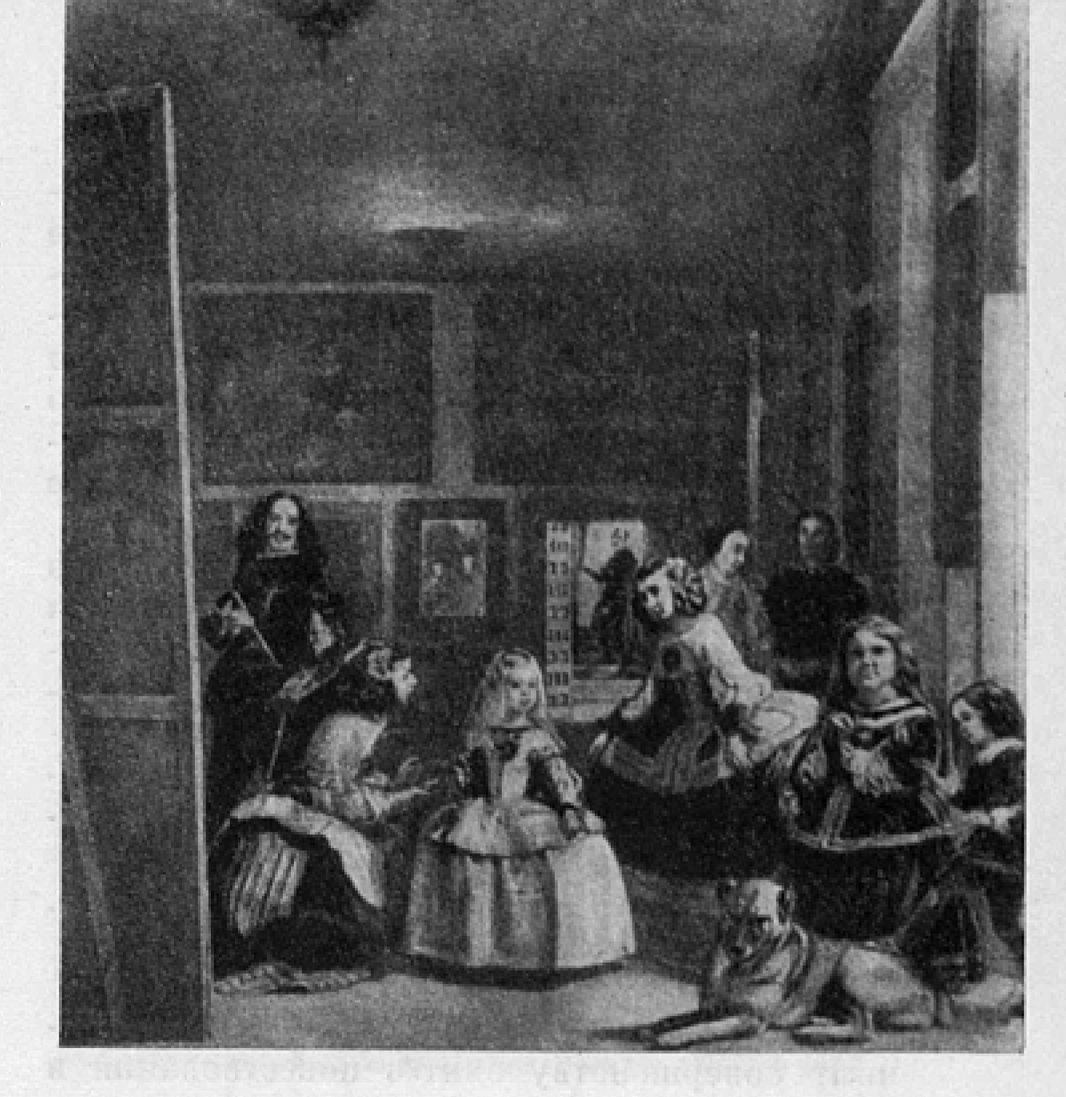
Третий век спорят о сюжете «Менин». Что происходит? Кого пишет Веласкес — маленькую инфанту или портрет короля и королевы? Кто вошел во время сеанса в мастерскую — они или инфанта с придворными? И почему вообще эта картина называется «Менины» (что означает фрейлины, придворные дамы)?

Будем считать, что Веласкес назвал ее так, чтобы не называть своим именем, ибо прежде всего Веласкес писал Веласкеса, его творчество и не мог не понимать, что оставил на этом полотне не только гениальный рассказ о себе, какого не найти ни у одного художника, но и бессмертный памятник своему искусству.

А чтобы проникнуть в смысл картины, надо мысленно совместить пространство, изображенное на полотне, с тем, которое на него проецируется,— то есть все пространство мастерской. В нем должна была находиться королевская пара. В нем стоял Веласкес, писавший этот холст, когда он стоял перед ним на мольберте. В этом пространстве оказываемся и мы, зрители. Без этого «вхождения» в картину и «выхода» из нее, без этого мысленного восстановления реального пространства мастерской испанского живописца замысел и композиция «Менин» остаются нерасшифрованными.

Входя в этот кадр, мы следуем полету воображения Веласкеса, в какой-то мере восстанавливаем процесс его творчества, и сознание проецирует на неподвижную плоскость полотна не только объемный мир, не только процесс творчества и сотворчества, но и процесс восприятия, во время которого мы обозреваем мастерскую художника с разных точек зрения и «видим» Веласкеса не только в лицо, но и со спины — не только изображенного на холсте, но и того, который этот холст пишет,

* Именно так и прочитана эта картина в мадридском Театре эспаньоль, на сцене которого в 1961 году поставлена острая обличительная комедия Антонио Буэро Вальехо «Менины». В работе над постановкой и оформлением этого спектакля о великом художнике режиссер Тамайо, как сообщает пресса, так смело использовал живопись самого Веласкеса, что ему удалось на театральной сцене «превзойти фантазию кинематографа».



стоя как бы и рядом с нами, ибо композиция «Менин» увидена художником с точки зрения остановившегося перед ней зрителя — Веласкес, писавший «Менины» триста лет назад, неизменно соприсутствует нашему восприятию, мы сотворим!

В бесконечном споре об этой картине еще не высказывалась мысль о том, что Веласкес на три века психологически предвосхитил прием, доступный современным кинохудожникам, проникающим в изображаемый мир с помощью движущейся камеры. Этот прием позволяет художнику вовлечь зрителя в происходящее на экране.

Есть и еще одна подробность, о которой не говорилось прежде: в левой части картины сквозь холст, перед которым мы видим Веласкеса, как бы просвечивает абрис лица с большими темными глазницами; эта голова не имеет ясных очертаний и прямого отношения к тому, что изображено в «Менинах». Я думаю, что только с помощью кинообъектива, восстановив на экране реальное пространство мастерской великого испанца и сравнивая его с изображенными на его картине пространствами и фигурами, можно было бы «оживить» последовательность творческого процесса. Таким образом мы, может быть, смогли бы понять, кого видит творящий Веласкес на том полотне, перед которым стоит в картине: короля с королевой, инфанту с придворными, себя самого или же

тот таинственный лик, который смутно проступает на обороте его холста в левой стороне картины? Может быть, круговой обзор камеры поможет вернее понять смысл предсмертного шедевра Веласкеса. (Так в свое время фотообъектив разгадал «секрет» скачущего оленя.) Это было бы очень интересным сюжетом для фильма о Веласкесе, об искусстве пластики, о кино.

Но это, пожалуй, частность. Главное же в том, что мы видим воочию, как художники разных эпох, пластически воплощая движение мысли, решают сложнейшие пространственные и временные задачи, как бы подготавливая человеческое сознание к восприятию нового этапа изобразительного повествования, к восприятию другого искусства — искусства, родившегося на экране кино.

●

Поразительный по новизне и изобразительному совершенству синтез повествования и движения, который условно можно назвать уже «покадровым», прекинематографическим, был осуществлен накануне рождения кинематографа французским художником Оноре Домье. Эйзенштейн, называвший его праотцом кино, видел кинематографичность Домье прежде всего в необычайной подвижности изображенных им персонажей — движение фигуры на литографиях Домье Эйзенштейн прочитывал по элементам—как последовательные кадрики этой же фигуры в разных, последовательных фазах ее движения. А живописи и акварели Домье в неменьшей степени присущи те же динамические свойства. И, более того, стоит только вспомнить его «Вагон 3-го класса» или гениальные вариации на тему романа Сервантеса — «кадры», в которых Дон-Кихот на Росинанте и Санчо Панса на своем ослике изображаются каждый раз в разных ракурсах, с разных точек зрения и с разной степенью удаления от глаз зрителя, всегда новые, стремительные и смелые диагонали Домье, чтобы понять, как должны были отозваться впоследствии на экране и эти особенности его пластики.

С театральных подмостков пожаловал в творчество Домье самый знаменитый парижский герой того времени — Робер Макер. Позвольте его представить: образ беглого каторжника, вездесущего проходимца и негодяя создал обожаемый всем Парижем замечательный актер-романтик Фредерик Леметр. Сатирические импровизации, которые он придумывал по ходу спектаклей, были так разоблачительны, что правительство запретило пьесу. Тогда-то Домье и приступил к работе над двухсерийным циклом (или, как сказали бы мы, над двухсерийным фильмом), в котором проходимец, известный в глаза каждому парижанину, продолжал совершать свои неслыханные подвиги. Меняясь в лице, он появлялся то в обличье основателя новой индустрии, то обдумывающим создание религиозной секты, а то и в роли продавца Библии, журналиста, шарлатана-врача или биржевого игрока и шулера. В 78-м «кадре» этой графической ленты герой оказывался в мастерской самого Домье.

У этого фильма был пространный пояснительный текст. Его придумал известный публицист Филипон. По-своему остроумные, не очень длинные «покадровые» надписи казались Домье убийственно многоречивыми: он считал, что его работа погибла, и собирался начинать ее заново. Огорчение Домье совершенно понятно: каждый его «кадр» выражает гораздо больше того, что можно написать о нем. А слишком подробные словесные «пояснения» только мешают прочесть в изображении его внутренний подтекст.

Самостоятельные графические серии, воспринимавшиеся в отличие от иллюстраций уже вне литературного первоисточника, существовали и прежде Домье. Но единство образа, действия и среды, единство изобразительного повествования, «внутрикадровое» движение и эффект необычайной подвижности фигур в литографических «фильмах» Домье делает их завоеванием пластики, завоеванием принципиальным. А то, что оттиски его рисунков расходились с той быстротой, с какой очень вскоре стали расходиться оттиски фотографические, делало их многотиражными и вездесущими. В определенном смысле литографические серии Домье выполняли в свое время ту общественную функцию, какую в наши дни имеют произведения киноискусства. И на сознание французского, нет, шире даже—европейского общества литографические ленты Домье воздействовали и в том смысле, что они подготавливали глаз и сознание зрителя к восприятию киноленты.

В век Домье человечество вступает в новую полосу своего духовного развития. Оно входит в культуру оптического кадра. В истории культуры изобретение фотографии должно быть поставлено в ряд с изобретением книгопечатания. Недооценивая масштаб открытия

светописи, нельзя понять ни тех процессов, которые начинают происходить в искусстве накануне рождения кинематографа, ни тех, которые происходят в нем сейчас.

●

Сто лет назад, когда подняться над землей можно было только в корзине воздушного шара, да и такое путешествие было доступно немногим спортсменам, известный парижский фотограф Надар поднялся над Парижем в гондоле аэростата и сфотографировал свой город из «поднебесья». Сатирическая подпись Оноре Домье под карикатурой на Надара — «Надар, поднимающий фотографию на высоту искусства», несмотря на горестную иронию великого художника, оказалась совершенно пророческой, ибо в тот день, когда Надар вытащил свой фотографический ящик из павильона, взгромоздился с ним на воздушный шар и пролетел над Парижем, фотография предугадала движение кинокамеры — движение, которое привело кинематограф к вершинам, казавшимся доступными только полету поэтического воображения, подвластным только одному искусству — поэзии.

Отвоевав у графики мировую печать, фотография сделала человечество свидетелем событий, происходящих всюду на земном шаре. И оказалось, что она способна волновать— прежде всего, конечно, как документ. Фотокадр затрагивал самые близкие к жизни и потому самые сильные ассоциативные представления человека. Жизнь и движение стали передаваться на пленке с немыслимым в живописи и графике «вещественным» реализмом. Во все века художник, даже работая с натуры, исходил из своего понимания жизни, рисуя ее такой, какой она возникала в его воображении. Он обычно долго обдумывал композицию, сюжет, прежде чем принимался за полотно, а композиция в фотографии оказалась узнаванием пластики, ритма, линий в самой действительности. Глаз вырисовывал сюжет, и объектив фиксировал его в мгновение ока. Пластика фотографии рождалась в беге, во взаимодействии моментально возникающих линий.

Появление фотооттисков на глазах ломало прежние представления о границах искусств, о степени их возможностей, об их роли в жизни человека, и популярность фотографии тревожила в ту пору не одного Домье. «Если только ей,— писал поэт Шарль Бодлер, —

позволено будет захватить в свои руки область неосязаемого и воображаемого, то есть все то, что ценно только потому, что человек прибавляет к нему свою душу,— тогда горе нам».

Первыми из художников, кому появление и массовость фотографии не казалась ни опасным поединком, ни безнадежной конкуренцией, были импрессионисты. Уже в ту пору они сумели слить воедино поиски пластики с тем новым способом пространственно-временно́го ви́дения, к которому объектив начинал приучать человеческий глаз, и в первую очередь, конечно, глаз живописца. Не потому ли импрессионистические полотна во многом предвосхищают уже чисто кинематографическое построение кадра? По непосредственности выбираемых планов изображения, по динамике движения, а главное — по тому, с какой удивительной свободой они умеют передать длительность времени в сюжетах, часто даже лишенных примет внешнего действия, многие их полотна воспринимаются как приостановленные кинокадры. Такое впечатление производят и танцовщицы Дега, и пейзажи импрессионистов, и городские сцены. Так воспринимается и знаменитое полотно Эдуарда Мане «Бар в «Фоли-Бержер».

С первого взгляда это портрет, крупный план прелестной молодой женщины за стойкой бара. Да, героиня картины она. Но Мане

изображает на полотне и нарядный, пестрый зал «Фоли-Бержер», и сидящих в зале посетителей — «общий план» бара виден в огромном, вытянутом в ширину зеркале, за спиной девушки. Вид веселящейся публики возвращает нас к девушке, и только тут мы замечаем в зеркале рядом с ее головой лицо человека в цилиндре. В ее глаза устремлен его взгляд. И теперь, как бы заново увидев девушку, обращенную лицом к нам, мы понимаем, чем она смущена, отчего, может быть, даже растеряна и почему, глядя сюда, в нашу сторону, она ни на кого не глядит, а как бы в смущении погружена в самое себя. Отражение помогает увидеть нам крупным планом лицо того, кто поверг ее в состояние растерянности, и заглянуть вместе с ним в ее душу.

Если бы Мане поставил между нею и нами этого человека, мы не увидели бы его взгляда. Если бы он стоял сбоку, мы не смогли бы заглянуть ей в глаза. Художник заставляет нас оказаться «между» героиней и человеком в цилиндре. Восприятие этой картины подразумевает, что зритель сумеет сориентироваться в изображенном пространстве и понять, что герои стоят друг против друга, хотя лица обоих обращены в сторону зрителя. Но ведь и в кадре перемещается взгляд, а не пространство, в котором живут герои.

Стало быть, связь этой картины с будущим искусства не исчерпывается только пространственным решением композиции — перед нами сложное внутрикадровое действие. Это «разговор» в нескольких планах, изображающий героев на фоне шумной и многолюдной массовой сцены. Да, эту картину легко представить себе остановившимся кадром, который может внезапно задвигаться и заговорить. И можно представить, что говорить и шуметь будет публика в баре, а герои еще продолжат свой молчаливый диалог. Сидящие в «Фоли-Бержер» люди написаны в таких живых и подвижных позах, что, кажется, мы слышим гул — не звук, не шум, а именно смешение звуков, заставляющих нас ощущать это моментальное изображение во времени. Именно этот ассоциативный ход, вызванный впечатлением от общего плана, в который вписан крупный план и «диалог» между героями, и позволяет нам замедленно воспринять внутренний драматизм сюжета. Передавая мгновение общего действия, Мане сумел показать на неподвижной плоскости одного холста сложнейшую сцену, и в нескольких разных аспектах. А это не что иное, как прямой прообраз киноизображения, ибо в нем каждый кадр, каждый план дает нам в единицу времени целую серию впечатлений.

«Кадр» Мане и «кадр» Веласкеса на чертеж положить не удастся: оба художника проецируют на полотно планы, «снятые» с разных точек зрения и в разных ракурсах. Но в «Менинах» изображено действие молчаливое, и длится оно много часов — художник пишет картину. Поэтому мизансцена Веласкеса относительно неподвижна. «Объектив» глаза Мане ловит только миг жизни, но подвижной, шумной, многоликой. Однако, входя и в этот — моментальный — кадр и начиная обозревать поверхность полотна, мы и тут мысленно выносим спроецированные на него пространства, ибо для восприятия на одной плоскости они несовместимы. Сознание выстраивает пространство, время, движение, даже звук — живописный кадр взрывается, импрессионистический миг разлетается в нашем сознании на отдельные пространственные временные, звуковые планы и мысленно собирается вновь, но уже не в статический, а в непрерывный и единый динамический кадр — искусство пластики зовет на помощь кино!

Размышляя о пластике кинематографического письма, Эйзенштейн не раз приводил в пример живопись импрессионистов. Он советовал учиться у них мастерству пластически сочетать человека со средой, говорил о своего рода недорисованности их образов и вместе с тем — об их поразительном умении досказать героя всей обстановкой, всем его окружением, «всем комплексом элементов обихода, неразрывных с персонажем». А за примерами монтажного построения композиции Эйзенштейн часто обращался к творчеству замечательного русского художника Валентина Александровича Серова. И не только Эйзенштейн. «Если проследить прин-

цип композиционных решений большинства кадров фильма «Мать»,— говорит старейший советский оператор А. Д. Головня,— то можно увидеть, как мы применяли серовские приемы композиции».

А. Д. Головня имеет в виду рисунки Серова, непосредственно повлиявшие на структуру его кадров. Дело, однако, не в простом отыскании композиционных мотивов, которые кинохудожники часто заимствуют у графиков и живописцев. Главное в сопоставлении графического или живописного кадра с кадром кинематографическим — это суметь обнаружить заложенные в самой пластике динамические, пространственные, драматические построения, которые могут получить развитие только на экране кино. А в этой связи на память в первую очередь приходит портрет Г. Л. Гиршман кисти Серова — он представляет собой новый этап в пластическом освоении живописного пространства, ибо Серов продолжает давние (и уже знакомые нам) поиски художников, стремившихся «оглядеть» человеческую фигуру со всех сторон.

Благодаря двойной системе зеркал он показывает нам свою модель в трех разных ракурсах. Зеркало позволяет ему оставить на этой картине и свой автопортрет и самое полотно, которое он пишет. В одном из отражений сама портретируемая модель заглядывает в работу художника. В результате такого сложного «внутрикадрового» взаимодействия разных планов изображение прочитывается не как парадный портрет светской дамы, а как повесть о художнике и его заказчиках. Здесь речь идет и о драматическом столкновении судеб, как, скажем, у Веласкеса, и о выявлении характера. Блистательное решение композиции помогает Серову, всячески подчеркивая и женственность, и красоту, и внешнюю импозантность заказчицы, корректно, но безжалостно разоблачить свою модель: красавица «поворачивается» перед зрителем, как манекен! Вот какую свободу пластического выражения может дать художнику свободное владение композицией и пространством, в котором живет его герой!*.

* В сборнике «Вопросы киноискусства» № 7 опубликованы замечательные страницы из труда С. М. Эйзенштейна о монтаже, в которых он анализирует портрет М. Н. Ермоловой кисти Серова. Разбирая композиционный замысел художника, Эйзенштейн монтажно «режет» фигуру на четыре плана — так с помощью законов кинематографа разгадывается пластическая тайна этого живописного полотна.

То, что когда-то было прозрением больших художников прошлого, сегодня становится языком, общим для кинематографистов всех стран. Но последовательно использовать достижения мировой пластики и разрешить неразрешимые в живописи изобразительные проблемы кино сумело далеко не сразу. Для этого кинематографу надо было не только осознать силу, скрытую в свободном движении камеры в пространстве. Ему предстояло этим движением овладеть.

●

В 1896 году кинооператор братьев Люмьер Промио, проплывая в гондоле по каналам Венеции, снял панораму города с движения. Эта первая в истории кинематографа панорама была воспринята как величайшее открытие. Мало кто понял тогда, что объектив в фильме «Виды Венеции» всего только заменил собой глаз зрителя, наблюдающего за перемещением рисованной панорамы в ящике савояра.

Но и в самом деле замечательное техническое новшество довольно долго использовалось в кино только для панорамирования изображения. Кадр в фильмах Мельеса строился еще по законам театра, и зритель смотрел на экран, как на сцену — во время съемки аппарат намертво пригвожден к одной точке. Постепенно камера начинает освобождаться, пытается имитировать движе-

ние глаза и смотрит на снимаемое с нескольких точек зрения. Англичанин Смит использует это перемещение объектива в новом качестве: он начинает разбивать киноизображение на планы.

Но вот по-настоящему большим событием в истории кинокамеры был тот съемочный день фильма «Нетерпимость», когда режиссер Гриффит, подобно Надару, укрепил аппарат в корзине воздушного шара. Поднявшись над грандиозными декорациями библейского Вавилона, кинокамера сняла макет древнего города с движения, как некогда Надар снял свой Париж. Но у Надара-то получились отдельные фотоотпечатки — перспективное изображение пространства, а в кадре у Гриффита — д в и ж е н и е. Этот первый в истории кино полет взгляда, взятый в кадр, приобрел новое измерение — он стал фактом искусства. Съемка с движения в «Нетерпимости» Гриффита предвосхитила д в и ж е н и е м ы с л и современного кинохудожника, который всматривается в жизнь, выбирает, исследует образ изображаемого с помощью свободного движения камеры в пространстве.

Уже в эпоху немого кино стало понятно, что не только движение мимо камеры, но и сама движущаяся камера может передавать состояния, недоступные для передачи ни одному искусству; вспомнить хотя бы движение объектива в фильме Абеля Ганса о Наполеоне: привязанная к крупу скачущего коня камера должна была образно передать на экране смятение солдат наполеоновской армии, бегущей с поля сражения. Можно было бы назвать и другие примеры, но все это — еще опыты. Они очень далеки и от тех пространственно-временны́х задач, которые мировое искусство решало задолго до изобретения кинематографа, и от тех, которые оно решает сейчас.

Однако движущаяся в фильме Ганса камера продемонстрировала огромные, хотя и скрытые еще в ту пору возможности съемки, которыми было чревато будущее киноискусства. Движение скачущей на коне камеры Ганса и движение камеры современного кинохудожника — назову здесь оператора Сергея Урусевского — попросту несопоставимы, ибо в течение тех трех десятилетий, которые отделяют поиски Ганса от открытий М. Калатозова и С. Урусевского, кино не только совершенствовало технику съемки и училось с разных точек зрения показывать мир, окружающий нас, но — и это главное,— продолжая поиски пластики и литературы (не повторяя их, а соревнуясь с ними), оно проникало во внутренний мир человека и научилось передавать движением камеры движение мысли художника.

В чем же она, эта близость, это родство движения камеры, предугаданное на полотнах наиболее далеко видевших художников прошлого, с поисками художников слова, с отрытиями литературы? А в том, я думаю, что, осознав себя искусством, и искусством новым, кинематограф научил камеру передавать как бы второе ви́дение: точка зрения, выбираемая художником для кинообъектива, обогатилась во сто крат, будучи совмещенной с точкой зрения его героя, и воплотила на экране это новое ви́дение мира.

Теперь камера способна зримо передать то, что в повествовании литературном художник должен обозначить короткими, но емкими понятиями: «он увидел», «перед ним простиралось», «он вспомнил», «ему показалось», «он подумал».

Взгляд Вероники, вбегающей в кадр, лихорадочно перебегает по рядам, по лицам людей, отыскивая в толпе лицо Бориса. Камера Калатозова и Урусевского в фильме «Летят журавли» передает нам ее волнение, тревогу, горечь, смятение, «комок слез» в ее горле. Камера заставляет нас самих ощутить внутреннее состояние героини, заставляет нас волноваться вместе с ней так, как если бы мы сами провожали на фронт ее Бориса. Но для нас, зрителей, в этой картине уходит на войну уже не только Борис, ибо передача внутреннего мира героя чередуется на экране со строгими и мужественными кадрами, передающими точку зрения авторов фильма, их собственное ви́дение происходящих на экране событий. Сопереживая с ними и с их героями, зритель переживает в эту минуту и все то свое, что связано у него с войной.

Такой прием последовательного, сознательного и — что очень важно — органического включения пробега камеры в драматургию действия, в развитие сюжета на протяжении всего фильма составляет принципиальное достижение создателей этой картины. Как обеднил себя тот, кто в бездонном небе и закружившихся по нему шапках белых берез увидел только технику съемки Сергея Урусевского! Разве дело здесь в одном только способе съемки? Пластически выраженная

поэзия и динамика мысли — вот что позволяет сопоставить эти кадры с теми скупыми строчками, которыми Толстой передает состояние раненного на Аустерлицком поле Андрея Болконского: «Над ним не было ничего уже, кроме неба — высокого неба, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нем серыми облаками... Как же я не видел прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец».

В ином динамическом ключе, в ином темпе эти кадры передают и щемящую горечь прощального взгляда на мир, и ощущение убитого, падающего навзничь человека, у которого уплывает из-под ног земля. Это не предсмертные муки тела, а последнее наслаждение жизнью, это расставание с ней — последнее, высокое и чистое впечатление, возникающее в его утасающем сознании.

Прямых и всеобъемлющих параллелей «Война и мир» — «Летят журавли» нет, быть не может, и речь тут совсем не о них. А о той внутренней связи, которая существует между разными способами ви́дения, о влиянии друг на друга художников разных жанров, разных видов искусства — об эволюции пластического мышления в самом широком смысле этого понятия.

Художник может теперь выразить камерой душевное состояние своего героя, но он может доверить движению камеры и свое собственное ви́дение мира, как писатель доверяет его слову в автобиографической прозе. Мы не видим, но все время чувствуем за ним автора, воспринимая окружающий его мир его глазами. Так показывает нам жизнь Кането Синдо в своей музыкальной кинопоэме «Голый остров». Он намеренно отказывается от слов, все доверив взгляду — умному, внимательному и глубоко человечному взгляду и движению своей камеры, положившись на ее умение видеть, следить, наблюдать, сопоставлять, открывать.

Фильм Синдо бессловесен, но не беззвучен. А немое кино — могло ли оно так использовать возможности, скрытые в движении камеры? Нет, ибо камеру сковывало монтажное дробление пространства. Пространство, разрезанное ножницами на короткие куски, исключало движение камеры, удерживало ее на месте. Но вот на экран ворвался звук, за ним пришло слово — и камера сдвинулась с места. Звук усилил изображение, освободил его от лишних пояснительных планов. Он открыл пространство движению камеры. Камера вошла в реальное пространство, она стала уводить взгляд зрителя в глубину.

●

Если раньше камера использовалась чаще всего с тем, чтобы «поближе» рассмотреть предмет, то теперь движение камеры все чаще образно выражает движение мысли художника.

Сдержаннее стал теперь монтаж. Проще и вместе с тем много сложнее: сегодня фильму нужен тот монтаж, который способен передать богатство образного мышления современного художника и зрителя, ибо теперь кино позволяет не только смотреть, но и рассматривать. Вникать в смысл самого изображения. Оценивать.

Движение камеры делает зрителя как бы соучастником происходящего на экране, посвящает его во внутренний мир героев. На глазах меняется и форма экрана — плоский прямоугольник экранного полотна прогибается, он приобретает сферические очертания, вытягивается в ширину — киноизображение начинает опоясывать круг по пространству зала, в центре которого находится зритель.

Камера движется. Интерес к самому событию приходит на смену интересу к калейдоскопической смене событий. Это соответствует высокой познавательной роли, которую все более обретает искусство. Зритель, слушатель, читатель не удовлетворяется больше только изображением действительности — он сам хочет ее познать, оценить и постигнуть. Увидеть многое в малом. Идти не только вширь, но и вглубь. И движущаяся камера останавливается, возвращается, сопоставляет — она учится смотреть сама и учит смотреть зрителя.

Этому искусству — видеть, и наблюдать, и наполнять глубоким смыслом каждый кадр и все пространство белого полотна экрана — создатели современного кинематографа учатся не только у своих предшественников-кинематографистов — они усваивают и развивают бесценный опыт всех старших искусств.

Каждая новая победа киноискусства — это завоевание кинодраматургии, завоевание режиссерского и актерского искусства. Но это и победа камеры в руках оператора, камеры, которая все более пристально, все более зорко вглядывается в мир.

За долгую жизнь хорошего фильма

В №12 журнала «Искусство кино» за 1963 год в письме читателя В. Богданова и редакционной статье шла речь о повторном прокате лучших советских фильмов прошлых лет. Надо не только систематически демонстрировать на экранах наиболее значительные и интересные старые ленты, но и широко популяризировать их — устраивать премьеры в крупных кинотеатрах, широко рекламировать, организовывать встречи с участниками съемок, выставки и т. д.

Мы обратились в Управление кинофикации и кинопроката Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии с вопросом: какие меры в ближайшее время принимает Управление для того, чтобы старые фильмы получили достойную путевку в новую жизнь? Начальник Управления Ф. Белов на запрос редакции прислал следующее письмо:

«Управление кинофикации и кинопроката считает вопросы пропаганды лучших советских фильмов, поднятые в журнале «Искусство кино» № 12 за 1963 год, очень существенными.

Справедливости ради следует отметить, что в последнее время Управление кинофикации и кинопроката значительно больше внимания уделяет выпуску на экраны лучших фильмов прошлых лет. По инициативе Управления, несмотря на трудности, связанные с технической неполноценностью негативов «старых» фильмов (ни одна картина, затребованная из Госфильмофонда, не могла быть запущена в печать без значительных восстановительных работ, которые приходилось поручать киностудиям, не всегда охотно берущимся за эту работу), их все-таки вернули к жизни, в том числе и классические произведения советского киноискусства. В частности, выпущен большим тиражом на широкой и узкой пленках «Броненосец «Потемкин», который был озвучен и переведен для показа на современной киноаппаратуре; восстановлены и повторно выпущены «Ленин в 1918 году», «Депутат Балтики», «Мы из Кронштадта», «Человек с ружьем», «Выборгская сторона» и другие.

Начали демонстрироваться после многолетнего перерыва такие популярные фильмы периода немого кино, как «Отец Сергий», «Праздник святого Йоргена», «Закройщик из Торжка», «Процесс о трех миллионах», трехсерийный «Мисс Менд», были заново озвучены кинокомедии «Волга-Волга» и «Веселые ребята». Большую радость зрителям доставили вновь выпущенные после большого перерыва «Подруги», «Машенька», «Свинарка и пастух», «Музыкальная история», «Антон Иванович сердится», «Повесть о настоящем человеке», «Бесприданница», «Богатая невеста», «Александр Невский» и многие другие.

Особенно большое внимание было уделено пополнению фонда детских фильмов за счет наших лучших картин прошлых лет. Ребята имеют возможность сейчас увидеть такие фильмы, как «Друзья из табора», «Золотой ключик», «Брат героя», «Доктор Айболит», «По щучьему велению», «Василиса Прекрасная», «Сын полка», «Федька», «Гаврош», «Дети капитана Гранта» и другие. Все эти фильмы, созданные многие годы назад, прошли серьезные реставрационные работы и выпущены большими тиражами на экраны.

За последние три года восстановлено и повторно отпечатано массовым тиражом около ста картин.

В 1963 году Управление кинофикации и кинопроката добилось создания на ведущих киностудиях — «Мосфильме» и студии детского и юношеского фильма имени М. Горького — специальных групп по восстановлению фильмов. Сейчас в работе находятся фильмы «Ленин в Октябре», «Член правительства», «Трактористы», «Молодая гвардия» (1-я и 2-я серии), «Щорс», «Учитель», «Детство Горького» и другие. Будут озвучены немые фильмы «Мать» Вс. Пудовкина и «Октябрь» С. Эйзенштейна.

Управление кинофикации и кинопроката разрабатывает программу по восстановлению к 50-летию Советской власти лучших фильмов прошлых лет, отражающих революционные события Великого Октября и становление первого в мире социалистического государства.

Уже завершены работы по восстановлению фильмов «Чапаев», «Секретарь райкома», «Тринадцать», «Минин и Пожарский», «Джульбарс», «Дума про казака Голоту». В скором времени они выйдут на экраны.

Как видно, проделана определенная работа по обеспечению кинопрокатных организаций фильмами, которые составляют «золотой фонд» советской кинематографии.

Однако обеспечить фильмами еще не значит, что эти фильмы видит народ. И в этой части критика, которой подвергаются органы кинофикации и кинопроката, безусловно справедлива, в организации показа фильмов выпуска прошлых лет нет еще системы, демонстрируются они от случая к случаю и, как правило, во второстепенных кинотеатрах и клубах. Широкая информация населения о выпуске этих фильмов не делается.

На устранение этих недостатков направляет сейчас свои усилия Управление кинофикации и кинопроката.

Повторному выпуску фильмов «Ленин в Октябре» (в апреле), «Чапаев» (в мае) будут предшествовать торжественные премьеры в одном из крупнейших кинотеатров Москвы, будут изданы литографские плакаты, фотокомплекты, о премьерах будет сообщено по радио, в печати. Рекламирование этих фильмов будет организовано на уровне рекламы лучших новых картин. Аналогичные мероприятия намечены в столицах союзных республик и крупнейших городах страны.

И впредь всем республиканским, краевым и областным органам кинофикации и кинопроката предложено организовывать на местах премьеры лучших фильмов выпуска прошлых лет, сопровождая их выпуском ярких, красочных плакатов, буклетами и другим рекламным материалом.

С 1 февраля этого года один из залов московского кинотеатра «Метрополь» закрепляется для постоянного показа только «старых» фильмов. В течение года будет показано двенадцать-пятнадцать выдающихся советских фильмов. График показа фильмов составляется на длительный период, и о нем будет широко оповещено население. Выпускаются абонементы на посещение сеансов повторного фильма.

Органам кинофикации и кинопроката союзных республик рекомендовано выделять специальные кинотеатры, а где нет возможности — закреплять определенные киносеансы для систематического показа лучших фильмов прошлых лет.

Будут приняты меры к тому, чтобы выпуск каждого «старого» фильма был широко рекламирован через газеты, радио, местное телевидение и т. д. В обязательном порядке будут издаваться литографские и типографские плакаты.

Учитывая, что речь идет о картинах, созданных много лет назад, по которым негативные материалы пришли в техническую непригодность, было бы желательно более активное участие в подготовке исходных материалов Госфильмофонда, который располагает специальным оборудованием и лабораторией по восстановлению и реставрации киноматериалов. Но объем работ, выполняемый этой лабораторией, никак не удовлетворяет потребности кинопроката.

Хотелось бы обратиться и к режиссерам, чтобы они не так безразлично, а более активно участвовали в восстановлении своих «старых» кинофильмов.

Было бы хорошо, если бы Союз работников кинематографии и Госфильмофонд к выпуску фильмов прошлых лет подготавливали справочные материалы о картине и ее создателях для издания буклетов, либретто и пр.».

Мы очень рады, тов. Ф. Белов, хорошим решениям Управления кинофикации и кинопроката! Давайте вместе проводить их в жизнь.

О киноафише

Кинореклама требует серьезного и всестороннего обсуждения. Немало в этом деле ошибок и упущений. Но пока мы обратились к директору фабрики «Рекламфильм» А. Алешко с одним вопросом.

Редакция. Анатолий Никитович, нас интересуют тексты рекламных киноплакатов. Почему-то повелось давать на афишах только сухой перечень фамилий авторов картины и актеров — исполнителей центральных ролей, причем тексты эти набираются мелким шрифтом и выглядят скучно, однообразно. Почему бы не расширить информацию и не сообщать зрителям, например, о наиболее известных фильмах данного драматурга, режиссера или подчеркнуть, что на этот раз выступает новый сценарист, режиссер-дебютант, молодые актеры! И разве не стоит иногда упомянуть, что актер, играющий в картине, уже снимался в таких-то ролях? Словом, нельзя ли делать киноафиши с большей выдумкой?

Кстати, недавно об этом в статье «В час решения» писала газета «Комсомольская правда». В статье говорилось о том, что в афишах «удивительно бесстрастно» перечисляются фамилии участников фильма, не более того. Каково ваше мнение на этот счет?

А. Алешко. Всю информацию о режиссере, актерах, краткую аннотацию фильма мы печатаем в

7*

специальных выпусках «Новые фильмы» для работников проката. Мы выпускаем также листовки, в которых помещаем некоторые сведения о режиссере и исполнителях.

Что же касается вашего предложения, то у нас (я имею в виду наш Художественный совет) на этот счет есть свое мнение. Мы считаем, что киноафиши и без того слишком перегружены текстом, который мало кто читает. Теперь фабрика выпускает плакаты только с названием фильма и студии. А особо представлять дебютанта — дело рискованное. Еще неизвестно, как будет принят его фильм критикой и общественностью.

— Какой же риск в том, — спрашиваем мы тов. Алешко,— что вы сообщите зрителям о дебюте? Это же не оценка работы, а элементарная информация, которая привлечет интерес к новому имени.

— Нет,— настаивает тов. Алешко,— риск все-таки есть. Наше прямое руководство — Управление кинофикации и кинопроката — поддержало предложение об афишах с текстом только названия фильма и студии.

После разговора с тов. Алешко мы звоним начальнику Управления Ф. Белову по тому же поводу.

Тов. Ф. Белов также считает, что сведения об участниках съемочной группы надо давать в выпусках «Новые фильмы». В плакатах делать это трудно, мало места. Может быть, следует только особо выделить фамилии крупных актеров, выступающих в главных ролях...

— Значит, это с вашего одобрения фабрика «Рекламфильм» начала выпуск афиш, где значится только название фильма и марка студии? Не снижает ли это интерес зрителей к творчеству кинематографистов?

Ф. Белов. Я ничего не слыхал о таких афишах и никаких указаний на этот счет не давал.

●

Конечно, выпускать плакаты только с названием фильма и студии легче, чем дать интересную информацию для зрителей. Бюллетень «Новые фильмы» к зрителям не попадает. Кстати, он содержит нелепо короткие пересказы содержания, которые только вводят в заблуждение.

Итак, дать сверхкраткий текст афиши — значит, до предела уменьшить и свою работу и свою ответственность. Однако такая реклама не только не радует зрителей, но и мешает плодотворной работе проката.

Может быть, над этим стоит задуматься работникам кинофикации и кинопроката?

«От уздечки до «овечки»

С каждым годом все труднее и труднее становится работникам киносъемочных групп раздобыть исторический реквизит: старые образцы вооружения— танки, пушки, пулеметы времен гражданской, а теперь и Великой Отечественной войны, старые автомашины, повозки, тачанки и еще многое другое. Со временем все это выходит из строя, а то и просто пропадает. Вот почему необходима всесоюзная центральная база кинореквизита.

Статья художника А. Дихтяра «От уздечки до «овечки» («Искусство кино», 1963, № 11) вносила это верное и ценное предложение.

Мы попросили главного специалиста производственно-технического отдела Главного управления художественной кинематографии Комитета тов. В. Ярославцева рассказать, какие принимаются меры для создания всесоюзной центральной базы реквизита.

— Как раз у меня на столе лежит документ, из которого следует, что Комитет одобрил идею создания центральной базы крупногабаритного реквизита. Нам остается выяснить некоторые организационные вопросы с другими ведомствами.

Более того, Гипрокинополиграф разработал уже план постройки такой базы. По всей вероятности, она должна быть размещена в одном из районов Подмосковья, с естественными водоемами, шоссе, проселочной дорогой, пересеченной местностью. Предполагается, что размер площади такой базы должен быть не менее 50 квадратных километров. На этой площади надо оборудовать взлетную площадку для самолетов, построить бассейн и т. п. Рядом с базой можно будет снимать эпизоды военных фильмов и картин на другие темы.

Не обойтись и без артиллерийского полигона, больших складских помещений, в которых кроме военной техники будут размещены и костюмерные, пиротехнические склады.

Мы надеемся, что ведомства, куда мы обращаемся с просьбой оказать нам помощь, без промедления откликнутся, и вопрос с организацией базы будет решен в ближайшие год-два.

Вл. МАТУСЕВИЧ

Жестокий мир Ингмара Бергмана

Ингмар Бергман необычен по нашим временам энциклопедичностью своих интересов и профессиональных занятий. Его работоспособность не может не вызвать чувства восхищения. Он крупнейший и талантливейший из шведских театральных режиссеров. Большинство поставленных им спектаклей — событие («Фауст», «Пер Гюнт», «Чайка», драмы Стриндберга, Яльмара Бергмана и собственные пьесы). Он воспитал целую плеяду актеров. Бергман, судя по отзывам прессы, во многом содействовал реформе шведского музыкального театра своими оперными и балетными постановками. Одновременно — множество телевизионных и радиоспектаклей. Бергман — отличный музыкант... И все это параллельно с кинематографом, главным делом его жизни. За восемнадцать лет он создал двадцать пять фильмов, большинство по собственным оригинальным сценариям...

То, что международная известность пришла к Бергману лишь в 1956 году, когда его шестнадцатый фильм «Улыбки летней ночи» завоевал специальный приз в Канне, можно отчасти объяснить снобистским верхоглядством и традиционным пренебрежением к малым кинематографиям. Но только отчасти. Основная причина, думается, в ином: именно к середине 50-х годов те идейно-нравственные проблемы, которые успели стать традиционными в шведской литературе и искусстве, оказались наиболее острыми и злободневными для большинства стран Западной Европы. Существо этих проблем достаточно подробно охарактеризовано во многих работах наших критиков, в том числе и киноведов: удушающая бесперспективность существования в буржуазном обществе, ставшая особенно очевидной именно тогда, когда некое подобие упорядоченности материального бытия лишь оттенило смертельную дистрофию бытия духовного; злой и беспомощный бунт молодежи, лишенной малейшего подобия жизненной «общей идеи»; страх перед будущим, неверие в будущее, ощущение предательской изменчивости окружающего мира и как следствие этого — распад личности, характера, воли, распад привычных человеческих связей.

Приоритет шведских кинематографистов, обратившихся впервые к тем конфликтам и темам, которые лишь десяток лет спустя определили творческие позиции английских «рассерженных», американских «битников», французской «новой волны» и других, не есть результат их особой проницательности. Сам ход истории привел именно Швецию ранее других капиталистических стран к этим проблемам — разумеется, с многочисленными поправками на специфику национального процесса общественного и культурного развития.

Экономика нейтральной Швеции в годы второй мировой войны и позднее преуспевала. Люди не узнали ужаса разрушенных городов и концентрационных лагерей, похоронных извещений и очередей за хлебом, вдовьих слез и торжествующей улыбки оккупанта; но они не узнали также сурового счастья солидарности, рождаемого в общенациональном порыве борьбы с захватчиками. В самом сытом и покойном нейтралитете этом было нечто двусмысленное. Каждый третий немецкий снаряд, каждая третья гитлеровская пуля или бомба отливались из шведской стали. Не было уверенности в том, что завтра Швецию не постигнет участь скандинавских соседей, что местные, довольно многочисленные профашистские силы от слов не перейдут к делу. Страх постыдный, тупой, животный, неотвязный, страх, который подчиняет себе все существо человека, лишенного чувства локтя, веры в себя и других, большой позитивной идеи, навис над страной. Страх перед гитлеровским нашествием. Потом страх перед атомным светопреставлением. Страх просрочить очередной взнос за автомобиль или телевизор... Социал-демократия немало порадела над тем, чтобы

сделать Швецию классической страной мелкобуржуазного сознания, чтобы атрофировать чувство классовой солидарности у возможно большего числа рабочих. Суровы, но справедливы слова писателя Эрика Лундквиста: «У шведов сейчас только такие «идеалы»: иметь еще больше еды, еще более быстроходные автомобили, еще более совершенные радиоприемники. Такие идеалы не могут поддерживать внутри нас горение, которым мы бываем охвачены, когда чувствуем подлинный смысл жизни».

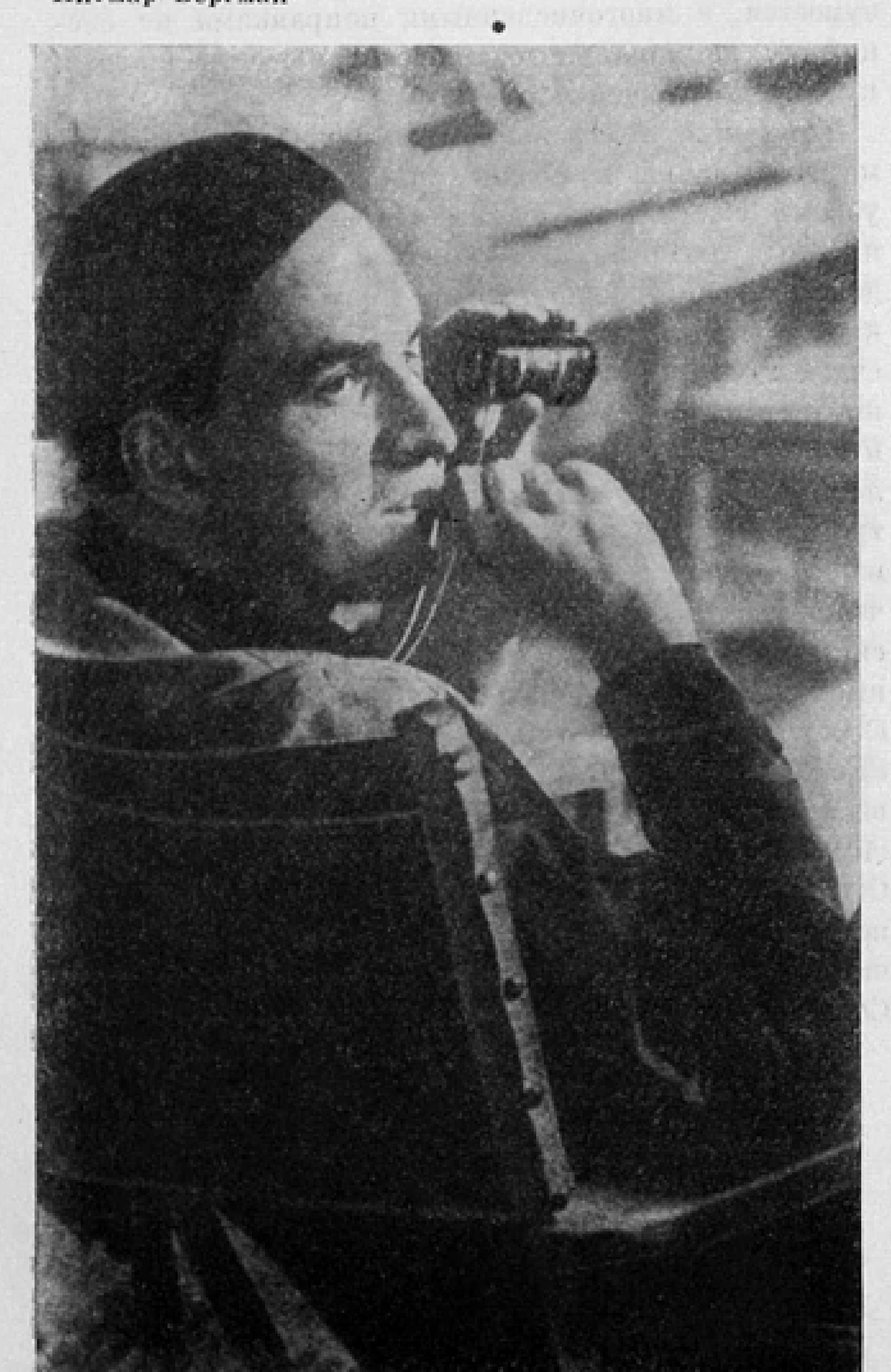
Как реакция молодого поколения на отсутствие «подлинного смысла жизни», на безрадостную одурь обывательского благополучия возник к концу войны так называемый «фюртиотализм»—черный, мрачный, исступленный «ренессанс» шведского искусства. В литературе наиболее ярким представителем его стал Стиг Дагерман, «шведский Кафка», тридцати лет отроду покончивший жизнь самоубийством; в театре и кино — Ингмар Бергман. Он дебютировал в кино как автор сценария фильма «Травля», поставленного в 1944 году Альфом Шёбергом и произведшего впечатление, по словам критика, «взрыва бомбы в шведском пивном раю».

Действие фильма начиналось ранним пасмурным утром, когда в провинциальной гимназии прозвучал требовательный звонок; камера забралась на верхний этаж школьного здания и оттуда, с птичьего полета следила за опоздавшим первоклашкой, точечной кляксой, судорожно поспешающей по огромной, серой, словно казарменный плац, площади; камера провожала фигурку, из последних сил взбегавшую по мраморной лестнице; у входа мальчонку встречал дежурный преподаватель, он деловито смотрел на часы, деловито отвешивал жертве пощечину, деловито тащил ее за ухо по сумрачным лестничным пролетам, по гулким коридорам и вталкивал в зал, где школьники выстроились на утреннюю молитву. Потом в конце фильма повторялся тот же кадр, только вместо мальчика на площади стояла кучка родителей, ожидающих результатов последнего экзамена их детей—экзамена на аттестат зрелости; покорно, спрятавшись под зонтами от монотонного дождя, взирали они снизу вверх на цитадель науки. Круг замыкался. Неумолимый круг тупого и продуманного деспотизма, освященный циркулярами министерства просвещения и благословленный родителями. И в этом кругу раскрывалась очень простая и одновременно очень сложная драма выпускника Яна-Эрика. Внешне это была травля ученика учителем, травля гнусная, ожесточенная, сладострастная. По существу, это был санкционированный государством, общественным мнением, родительским чувством гражданского долга планомерный процесс вытравливания из молодого организма всего жизнетворного и естественного. Шла борьба за то, чтобы Ян-Эрик видел окружающий мир таким, каким положено его видеть: достойным и упорядоченным. Ян-Эрик не хотел и не мог видеть мир таким. И именно его глазами смотрели на мир авторы фильма. Злобные изломы густых теней, холодная жуть старого гимназического здания с его враждебной безликостью присутственного места, кричащая безвкусица родительской квартиры, неверное отражение уличного фонаря на мокрой от дождя брусчатке, дождевые капли, словно слезы, стекающие по оконному стеклу, за которым притаилась темнота.

Шёберг и Бергман менее всего занимают здесь позиции взрослых дядей, вспоминающих о своей школьной поре,—нет, оставаясь зрелыми художниками, они как бы сами превращаются в семнадцатилетних единомышленников своего героя. Поэтому отказываются они от иронии, сатирического отношения к изображаемому. Фильм пропитан ненавистью, камера дрожит, задыхается от гнева, каждый кадр — как удар, в узловых эпизодах темпоритм достигает бешеной интенсивности, в нервной и целостной экспрессии фильма запечатлен крик раненой, изнемогающей, но не сдающейся души подростка.

Шёберг оказал огромное влияние на младшего коллегу, и сам Бергман неоднократно подчеркивал

Ингмар Бергман



это. «Травля» же заслуживает особого внимания постольку, поскольку она — ключ ко всем бергмановским фильмам сороковых годов: «Кризис» (1945), «Дождь над нашей любовью» (1946), «Корабль в Индийскую землю» (1947), «Музыка в темноте» (1947), «Портовый город» (1948), «Жажда» (1949), «К радости» (1949). С настойчивым постоянством переходят из фильма в фильм основные идейно-тематические, изобразительные и даже сюжетные компоненты «Травли», словно вариации одной и той же музыкальной темы.

Есть в «Травле» героиня, возлюбленная Яна-Эрика, существо жалкое, безответное, обнаженно-доверчивое в своем стремлении к ласке, покою, сочувствию — простейшим дарам жизни, которые становятся недосягаемыми. Есть любовь судорожная, отчаянная попытка нащупать прочную почву, не захлебнуться в потоке всеобщего равнодушия и враждебности. Есть горькая поэзия бедняцкой мансарды с ее нищенским уютом. Есть стена звериной, почти патологической ненависти, отделяющая юных героев от общества, родственников, школы, работы, от всего мира вокруг. Словом, есть все первоэлементы, из которых строятся бергмановские фильмы 40-х годов.

Методичность, с которой Бергман вновь и вновь сводит сюжет к истории любви двух молодых людей и их неравного поединка со всеми и вся, есть последовательность, с которой Бергман развивает свои мировоззренческие и эстетические позиции, устойчивый круг своих излюбленных тем и образов.

...В начале фильма «Дождь над нашей любовью» на экране появляется Человек с зонтиком, эдакий современный Оле-Лукойе, в пиджачной паре, с добрым и усталым лицом. Впрочем, зонтик в руках полномочного авторского представителя нужен не только для того, чтобы мы под его сенью проникли в суровую современную сказку-быль; он несет и чисто прозаические функции: дождь, холодный, серый, тусклый, льет не переставая. Дождь моросит и в других фильмах Бергмана, дождь становится их ведущим пластическим лейтмотивом. Дождь барабанил по грязной привокзальной площади в Стокгольме, когда из ее рук выскользнул пакет и яблоки покатились по мокрому асфальту, а руки случайного прохожего, его руки, начали подбирать яблоки и их руки нечаянно столкнулись и вдруг робко, с физически ощутимой надеждой коснулись друг друга. Собрав яблоки, они встали и впервые глянули друг другу в глаза. Так встретились только что выпущенный из тюрьмы Давид и неудавшаяся актриса, женщина с панели в порыжевшей шляпке. Вот типично бергмановский символ: рассыпавшиеся по площади люди, рассыпавшиеся яблоки, сама разобщенность, случайность разъятого, из которой мгновенно возникает закономерность воссоединившегося. Всех бергмановских героев в фильмах 40-х годов сталкивает «случайность», эти самые рассыпавшиеся яблоки. Случайность встреч перестает быть случайной. Она становится знамением атомизма, разобщенности человеко-песчинок. И она подготавливает, объясняет нервическую жадность, с какой случайно встретившиеся молодые люди «прикипают» друг к другу.

Французскому исследователю Ж. Сиклие представляется, что социальная, общественная тема в ранних фильмах Бергмана — лишь неизбежный фон сугубо личной, индивидуальной драмы героев. Суждение, с которым трудно согласиться. Социально-критический настрой этих фильмов несомненен; другое дело, что он не декларируется как исходный момент, а возникает многоголосым аккордом чисто эмоционального восприятия мира.

Бергман развенчивает миф об «идеальной» Швеции уже самой фактурой, самим выбором места натурных съемок (да и интерьеров). В то время как послевоенная Европа завидовала чистенькой и сытой скандинавской стране, Бергман увидел и показал ее с черного хода, показал ее нищету, не такую кричащую, как у неореалистов, но не менее выразительную в постной пристойности бедняцких квартир, аккуратно заштопанных свитеров, полуголодных трапез, тщательно скрываемой по северной традиции материальной недостаточности. «Дождь над нашей любовью» — наиболее «социальный» фильм Бергмана в том смысле, что здесь общественные конфликты — бедности и зажиточности, бездомности и буржуазной устроенности — даны впрямую. У Давида и Мэгги нет дома, работы—ничего. И когда эти выброшенные за борт жизни люди обретают друг друга, перед ними возникают простейшие проблемы куска хлеба, крыши над головой. Но тут нет сходства с проблемами неореализма, как нет сходства в послевоенной ситуации Италии и Швеции. Проблема возникает не потому, что лютуют безработица и жилищный кризис. Просто общество (и что существенно — мелкобуржуазное, то есть «демократическое» общество) в лице обитателей провинциального местечка не приемлет пришельцев по «высоким», «этическим» соображениям. Ибо в пришельцах чувствуется дух несоответствия общепринятой морали, ибо они уже своим существованием заставляют усомниться в безоблачности шведской мещанской идиллии. Вновь замкнутый круг, вновь травля. Бергман не скупится на гротескные, сатирические краски, и облик «порядочной» Швеции (фильм является экранизацией пьесы норвежского драматурга О. Бротена, которая так и названа —«Порядочные люди»), представленной целой портретной галереей домовладельцев, чиновников, пасторов и

просто обывателей, омерзителен. В финале все эти страшные хари злобствующих фарисеев словно бы сливаются в одну физиономию, увенчивающую огромную глыбу — туловище прокурора. Зловеще-фантастическая сцена суда снята в острых ракурсах, резких светотеневых переходах. Суд по делу о «безнравственном» образе жизни героев завершается страстным обличительным монологом, который произносит защитник — Человек с зонтиком...

Давид и Мэгги — люди, деклассированные буквально. Но и герои других фильмов Бергмана в 40-е годы деклассированы, хотя и имеют работу, круг знакомств, родню: это все люди, выломавшиеся из своего круга, из своей среды, чуждые ей. Короче, герои Бергмана — последовательные индивидуалисты. И это герои фильмов, в которых с большой силой и убежденностью разбиваются в пух и прах индивидуалистические иллюзии. Герой великих скандинавских писателей прошлого вступал в борьбу с обществом за свою духовную свободу, за независимость «личного» мира. В условиях современной «демократии» бергмановские персонажи ощущают эту «свободу» как проклятие, как тягчайший крест, от которого нужно избавиться во что бы то ни стало.

Это генеральная, постоянная тема творчества Ингмара Бергмана — тема одиночества, осознанного как трагедия и вина современного человека в капиталистическом мире, осознанного как типическая форма общественных (или, точнее, антиобщественных), человеческих (или, точнее, бесчеловечных) отношений.

...Молоденькая фабричная работница Берит («Портовый город»), смотрясь в зеркало, машинально рисует на нем губной помадой рожицу, а потом рука выводит короткое слово: «одна». (Десять лет спустя профессор Борг, герой «Земляничной поляны», в одном из своих кошмарных снов будет приговорен к высшей мере наказания — одиночеству...)

«Мы не нужны современному материализму, капитализму, богу, дьяволу и прежде всего самим себе!» — восклицал Руне Линдстрем, один из идеологов «фюртиоталистского» направления в шведском искусстве. Берит далека от философствования, и слово «одна», написанное губной помадой на зеркале,— всхлип, который не оснастить логическими комментариями. Но причины душевной трагедии молодых интеллектуалов и пролетарской девушки одни и те же — одиночество, помноженное на ощущение своей ненужности. Такова новая реальность буржуазной демократии.

Берит спасает — от смерти при попытке самоубийства и от одиночества — молодой матрос. Точно так же, как она спасает его от одиночества и ощущения своей ненужности.

Бергмановские герои цепляются друг за друга с судорожностью утопающих. Любовь становится отчаянным и одновременно сознательным актом поединка со всеобъемлющим одиночеством и опустошенностью, хотя при всем том не теряет искренности и красоты. Становится необходимым и единственным путем к спасению; героиня «Музыки в темноте» так и говорит: «Мы нуждаемся друг в друге, мы спасем друг друга».

В финале фильма «Жажда» между супругами не первой молодости, опостылевшими друг другу, ненавидящими друг друга, происходит разговор, сущность которого сводится все к той же «формуле спасения»:

«О н. Я не хочу оставаться один, не хочу независимости. Это еще хуже.

О н а. Хуже, чем что?

О н. Чем тот ад, каким стала наша жизнь. Все же мы нуждаемся друг в друге».

Это очень примечательный фильм, в чем-то отличный от других бергмановских работ, а в чем-то характерный: сюжет его сконцентрирован вокруг поездки героев из Швейцарии на родину: отчетливо возникает образ дороги, путешествия реального и параллельно развивающегося путешествия героя по лабиринтам своей души, путешествия — суда над самим собой. Действие происходит в 1946 году, и путь лежит через разрушенную войной Европу (первый доныне случай, когда Бергман вывел своих героев за пределы Швеции; ситуация «Молчания», последнего его фильма, аналогична); на полустанке супруги оделяют пищей голодных немецких ребятишек, и муж говорит о немцах: «Они так озабочены стремлением выжить, что не имеют времени позаботиться о своей духовной жизни. Право, им можно позавидовать!» Реплика рефлектирующего

Нина-Кристина Юнссон и Бенгт Эклюнд в фильме «Портовый город»

искусствоведа столь же оскорбительно нелепа, как постыдны и мелочны его бережно культивируемые душевные болячки, его интеллектуалистская хандра перед лицом простого и страшного человеческого горя — горя осиротевших, голодных, бездомных, безработных. Суть, однако, не в том, что Бергман исполнился рвения пригвоздить Бертиля как такового к позорному столбу; суть в более принципиальных вещах — в мучительном комплексе, овладевшем шведской либеральной интеллигенцией, в необъяснимом чувстве вины перед воевавшей и истерзанной Европой, стыда за свою сытую пассивность, за свой расчетливый нейтралитет. А вообще-то тягостная самоизжитость, опустошенность Бертиля и бывшей балерины Рут не могли стать предметом сатиры. Это действительно трагедия, но в те годы непонятная за пределами Швеции, словно бы лежавшая в иной плоскости по сравнению с трагедией людей, у которых не было, что называется, ни кола, ни двора. И в данной связи очень любопытно наблюдение киноведа И. Доннера, который, анализируя эпизод в базельском отеле, заключает: «Это трагикомическое изображение скуки, пресыщенности, которое десять лет спустя получит свое продолжение в изображении одиночества Клаудии в номере палермского отеля в «Приключении» Антониони».

За «Жаждой» последовал фильм «К радости», необычно светлый, исполненный спокойной грусти и уверенной надежды. Но предшествовала «Жажде» «Тюрьма»— здесь впервые не было и тени надежды, здесь впервые героиня оставалась одинокой в своей неравной схватке с окружающим миром и, следовательно, обреченной на гибель. «В чем ее вина, что она должна жить этой отвратительной жизнью? В чем моя и других людей вина? Почему невозможно вмешаться и воспрепятствовать? Почему человек так ужасающе беспомощен в борьбе со злом? Почему человек рано или поздно мгновенно пробуждается для болезненного и невыносимого познания самого себя и своего положения и почему именно в это мгновение некому оказать ему помощь? Почему человек не может доверять своему внутреннему убеждению и почему так трудно быть верным самому себе? Я хочу сделать фильм обо всем этом. Я хочу ставить вопросы так, как подсказывает мое сердце. Я не хочу кончать свой фильм объяснениями или чем-либо «позитивным», как это называется на языке продюсеров»... Эти слова Бергмана стоит привести и потому, что они во многом объясняют содержание «Тюрьмы», и потому, что в них — весь Бергман с его истоками и окрестностями, с его трудными противоречиями и неуклонной последовательностью.

Сам Бергман назвал «Тюрьму» фильмом-моралите. Так же определял он жанр трех своих пьес, изданных

Дорис Сведлюнд в фильме «Тюрьма»

в 1949 году. Он не единственный из современных западноевропейских художников, кто тяготеет к прозрачным аллегориям, к изначальной заданности притч, к назидательной настойчивости суждений, к предельной обобщенности картины мира.

В отличие от других «фюртиоталистских» фильмов Бергмана трагический тупик, в котором очутились герои фильма, мотивируется здесь не реальными обстоятельствами общественного бытия, но понятием сугубо идеалистическим — некоей всеядностью Зла, неизбежно, вне людской воли, свыше людского понимания проникающего в каждую клеточку сущего. Возникает со всей очевидностью противоречие между проницательной и мужественной зоркостью, с которой наблюдена и образно воплощена конкретная подлость конкретного миропорядка, и абстрактной риторичностью художнических суждений по поводу наблюденного. Противоречие между гневной, требовательной, искренней любовью к человеку и унылой покорностью, с какой существующий порядок вещей объявляется присущим человеческому обществу как таковому. Противоречие между Бергманом-художником и Бергманом-мыслителем. Противоречие, о котором стоит говорить подробно, оперируя его поздними работами.

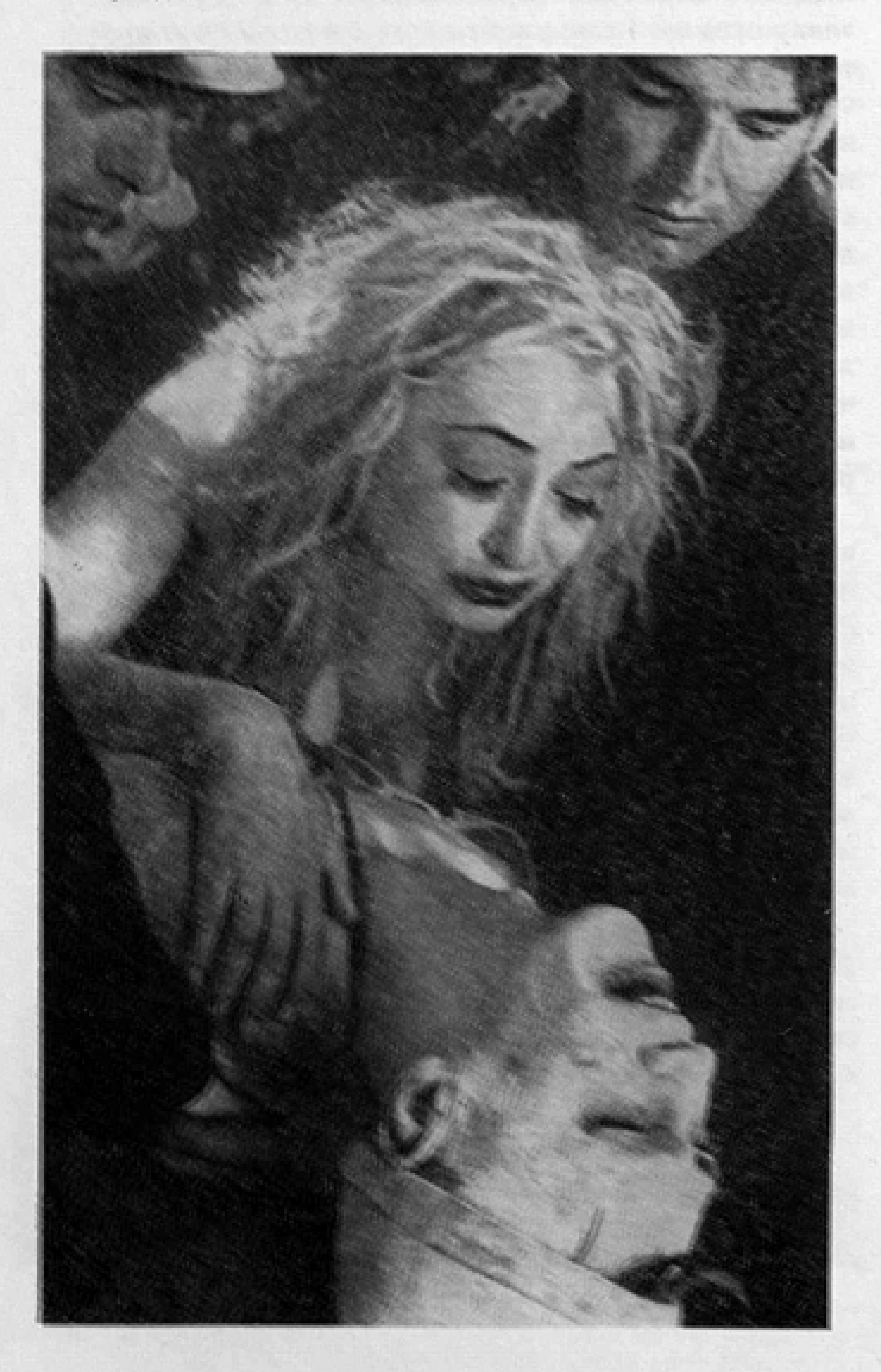
В 1953 году состоялись премьеры двух бергмановских фильмов: «Лето с Моникой» и «Цирковое представление». Он оказался переломным и для Бергмана, и для всего шведского киноискусства, этот год. Стала очевидной конченность «фюртиотализма» в кино: герои Ингмара Бергмана, Арне Маттссона, Хассе Экмана, Ларша-Эрика Чельгрена, молодые и усталые бунтари, идущие рука об руку по мрачному, холодному, ненавистному миру, тщетно пытающиеся убежать от него или восстать против него, стали общим местом, выродившись в коммерчески-порнографических лентах смекалистых подражателей. Направление выдохлось и потому, что шведская кинематография переживала в то время серьезнейший экономический кризис, и потому, что, собственно, добавить к уже сказанному было нечего.

То есть разговор должен был продолжаться и продолжался, но уже вне суженной сферы «фюртиотализма» с его бесконечными вариациями одного и того же сюжета, одних и тех же персонажей, одних и тех же идейно-образных задач.

«Летом с Моникой» Бергман поставил точку над «фюртиоталистской» полосой в своем творчестве. Начало и конец фильма возвращают нас в атмосферу «Портового города» и «Тюрьмы», в изображаемую с мрачной и острой злостью мелкобуржуазную среду. Моника работает на овощном складе, ненавидит свою работу, ненавидит свою семью. Вечером в кафе она встречает Харри, рассыльного из торговой фирмы, и убеждается, что он готов стать ее союзником в борьбе против проклятого города, за свободу. Форма борьбы и средство достижения личной свободы — бегство.

На украденной моторной лодке они бегут из города в отдаленную, безлюдную шхеру. Прощание со Стокгольмом снято одним из постоянных бергмановских сотрудников оператором Гюннаром Фишером как само ликующее победоносное освобождение, как растущий из стройного ритма поэтических кадров гимн солнцу и морю. Недолгая летняя идиллия, ее пантеистическая одухотворенность, грустная элегичность — это уже было в бергмановской «Летней игре» (1951) и фильме Арне Маттсона «Она танцевала одно лето» того же года. Но в «Лете с Моникой» обреченность, «сезонность» счастья и свободы героев приобретает дополнительную, качественно новую мотивировку. Раньше линия раскола проходила между юными героями и обществом. Здесь же ее продолжает трещина между Харри и Моникой, сюжетно возникающая как результат несходства характеров, разнобоя темпераментов и нравственных критериев, а по существу оказывающаяся знамением отказа от иллюзий, пересмотра художнической концепции цели и борьбы. Бергман признается в инфантильности и практической несостоятельности своей формулы «мы нужны друг другу, мы спасем друг друга»... Хмурым осенним днем беглецы возвращаются, и надменные диагонали мостов, набережных, темные фасады домов злорадно смыкаются за ними, словно решетчатые ворота тюрьмы.

Гюдрун Брост и Андерш Эк в фильме «Цирковое представление»



Скитания персонажей «Циркового представления» непрерывны: бродячая цирковая труппа живет в вечном пути, необремененная узаконенностью мещанского быта. Вольница. И это едва ли не самый странный и самый страшный фильм Бергмана. Он — о безмерности человеческого унижения, о бездонности человеческого падения. В «Цирковом представлении» Бергман впервые отказывается от «молодежной» темы и от «современной» темы. Время действия — 1900 год, одни сутки, от рассвета, когда вагончики цирка Альберта, позванивая, поскрипывая, подъезжают к провинциальному городку, и до рассвета, когда труппа оставляет город, отправляясь навстречу новым оскорблениям, привычному улюлюканью праздной толпы, самодовольным обывательским усмешкам, неизбывной нищете... Вечером, как всегда, состоится представление...

Суть бергмановских ассоциаций недвусмысленна: скитания циркачей — вечное бегство от мучительной действительности, вечная погоня за недостижимым — счастьем, свободой, добром; жизнь подобна арене бродячего цирка — тусклые блестки, захватанная мишура, нелепые кульбиты, застывшие улыбки, а за кулисами — грязь, унижение, отчаяние. Но ясен и второй смысл нескончаемости странствий: как ни безмерно человеческое унижение, как ни бездонно человеческое падение, человек должен жить и искать, наперекор тому, что земля — ад, жить без иллюзий, «вопреки всему». Релятивизм бергмановской позиции приводит к тому, что его несомненно искренняя любовь к людям повисает в воздухе, не опираясь на ненависть. Ненависть к конкретным первопричинам, превращающим жизнь

людей в ад. Это «размытость» позиции художника, который намерен лишь вопрошать.

Здесь необходимо сказать о том значительном влиянии, которое оказал на Бергмана мрачный и обаятельный гений шведской литературы—Аугуст Стриндберг. Если несомненно, что мировоззренческие и поэтические принципы Аугуста Стриндберга во многом определили лицо современной шведской культуры, то еще более несомненно, зримо его влияние на Бергмана. В творчестве Бергмана мы находим и стриндберговскую «то гротескную, то отталкивающую, а затем вновь и вновь овеянную высокой, трогательной красотой человечность» (Томас Манн), и исступленную жестокость отказа от удобных иллюзий, и, наконец, пусть не до конца последовательную, антибуржуазность. Оба стали жертвами и судьями воедино — своей эпохи, своего времени.

Пожалуй, ни у кого из западноевропейских писателей до Стриндберга классический конфликт человека с обществом не перерастал столь очевидно в конфликт человека с самим собой. Вслед за своим великим соотечественником Бергман устанавливает диалектическую взаимообусловленность этих конфликтов: индивидуальная трагедия, мучительный самоанализ в поисках самого себя становятся концентрированным отражением трагизма общественных отношений, идейного и морального распада при буржуазном миропорядке. И не случайно в поисках драматургической структуры, соответствующей его потребности осмыслить современность в символико-обобщенной форме, Бергман использует опыт стриндберговской драматургии, эстетический принцип «драмы скитаний». В упрощённом виде сущность созданного Стриндбергом жанра определяется так: ряд драматических эпизодов, которые объединены странствиями (непосредственно сюжетными и внутренними, духовными) героя в поисках смысла жизни, в познании самого себя и окружающего мира.

Первой явной «кинодрамой скитаний» Бергмана стала «Седьмая печать» (1956). Впервые же реализует он полностью в этом фильме свой интерес к искусству монументальному, к емкой аллегории. Замысел фильма, его образно-пластическое решение рождались путем последовательных ассоциаций. Фресковые росписи в старинных кирках Тэбю и Херкеберга — рыцарь, играющий в шахматы со Смертью, «пляска смерти»— послужили ему в 1954 году стимулом для создания одноактного «моралите» «Триптих». Бергман рассказывал: «Мысль о переделке «Триптиха» в «Седьмую печать» родилась во время прослушивания «Carmina Burana» Карла Орффа, которую я люблю. Перед глазами начали возникать кадры, большинство из «Триптиха», но значительно преображенные музыкальными ассоциациями. И еще — картина Пикассо «Акробаты» с

«Седьмая печать»

двумя циркачами, ребенком и обезьяной. Основной же мотив был подсказан гравюрой Альбрехта Дюрера «Рыцарь, Смерть и Дьявол».

И, наконец, название из откровения Иоанна, настраивающее на апокалиптическое ви́дение конца света. Словно могучий и страшный трубный вопль — Швеция 1351 года, объятая страхом: нашла чума, в жарком мареве летнего дня дрожит дым костров, на которых сжигают «ведьм», по улицам опустевших градов и весей бредут молитвенные процессии, поп обворовывает мертвеца, живописец запечатлевает на церковной стене последние дни человечества. Бергман объяснял: «Это современная поэма, передающая переживания современного человека, воплощенная весьма вольно в средневековом материале... В средние века люди жили в страхе перед чумой. Сегодня они живут в страхе перед атомной бомбой».

Десять лет провел рыцарь Антониус в скитаниях по Святой Земле, в тщетных поисках истины. Ступив на родную землю, он встречает Смерть. И он просит отсрочки не потому, что жаль расставаться с жизнью — одиночество гложет его, лишая существование какой бы то ни было заманчивости. Но он не может уйти, не попытавшись последний раз обрести истину. «Я хочу знания, не слепой веры, не предположения, но знания. Я хочу, чтобы бог протянул мне руку, обнаружил себя и говорил бы со мной». Скитания Антониуса продолжаются еще сутки (в них и вмещено содержание фильма), но бог так и не протягивает ему руку. И все же в этих скитаниях было обретено нечто такое, что оправдывало их. И все же фильм, построенный, как апокалиптическое откровение, не стал воплем слепого ужаса. Потому что скрестились пути рыцаря и семьи странствующих скоморохов. Рыцарь не отказывается от мысли о том, что «самое главное — спрашивать». Он не обретает ответа на свои вопросы о смысле сущего в плане абстрактно-философском. Но он убеждается в существовании непреходящих ценностей, кото-

рые неподвластны смерти и страху. Это любовь скоморохов Йофа и Миа, это их невелеречивое счастье, это радость, с какой следят они за первыми шагами сына, это их бесхитростное искусство. Тема искусства неоднократно возникала у Бергмана как тема нищих и униженных фигляров, оскорбляемых побродяжек, на чьих плечах, кажется, непосильный груз людской злобы. Но никогда еще торный путь шутов, несущих людям черный хлеб искусства, не изображался как путь спокойного достоинства и ясной целесообразности, которых не убить улюлюканьем и враждебностью праздной толпы.

Простым и волнующим символом этих насущных, непреходящих ценностей становится земляника, которой угощает рыцаря Миа во время скромной трапезы на лесной поляне. И здесь решает рыцарь спасти скоморохов ценой своей жизни, ценой тех нескольких драгоценных часов, которые, казалось, могли привести к познанию истины. Так проявляет себя важнейшее качество бергмановских характеров, одержимых упорным стремлением к цели: это люди действия, это образы, ценность которых поверяется, в конечном счете, активным деянием на благо других.

После «Седьмой печати» стали говорить о религиозности Бергмана. После фильма «Источник» (1959) Бергман в некоторых статьях был объявлен религиозным художником, чуть ли не призывающим человечество обрести истину в лоне церкви. Вопрос этот исключительной сложности, в нем сфокусированы истоки и последствия мучительной противоречивости мировоззренческих позиций Бергмана, парадоксально оттеняемой кристальной ясностью образной структуры поздних его работ.

Что касается его отношения к канонической религии — здесь двух мнений быть не может. Христианство изображается в его фильмах как тупая сила воинствующей антигуманности, идет ли речь о католицизме или протестантской церкви. Многочисленные образы священнослужителей в «бергманиане» либо изображаются в откровенно сатирических тонах, либо показаны в бессильном убожестве их неверия, абсолютной духовной несостоятельности. В этом плане творчество Бергмана последовательно и активно антирелигиозно.

«Если ты родился и рос в доме пастора, то с малых лет приучаешься заглядывать за кулисы жизни и смерти»,— писал Бергман. Субъективные биографические элементы в соединении с многочисленными объективными обстоятельствами, о которых будет сказано дальше, обусловили тяготение Бергмана к предельно обобщенным категориям Добра и Зла, Жизни и Смерти, Бога и Дьявола — как формулам, условным обозначениям реальных жизненных явлений. Но если понятия Добра, Зла, Дьявола в бергмановских фильмах насыщены социально-психологической конкретностью и не нуждаются в особой расшифровке, то понятием Бога обозначены отчаянные, в существе своем зыбкие и достаточно абстрактные поиски духовного абсолюта, нравственного начала, которые стали бы оправданием и смыслом существования, вопреки, наперекор жестокости окружающего мира. В этом Бергман сродни таким художникам, как Феллини и Бюнюэль, сильным в отрицании и беспомощным в утверждении. Искренний и наивный идеализм Бергмана — реакция на конформизм социал-демократической идеологии и практики, на вульгарный и пошлый «материализм» лавочников. Мы часто—и справедливо—упрекаем тех или иных западноевропейских деятелей искусства в небрежении непосредственно выраженными социальными темами, классовыми конфликтами, справедливо же отмечаем их изолированность от передовых сил общества, возглавляемых коммунистическими партиями. Но мы редко—и поверхностно—говорим о том, как ловко и деятельно социал-демократия компрометирует в глазах интеллигенции понятия классовой борьбы, социальных преобразований, прикрывая, по словам Н. С. Хрущева, «свою буржуазную политику социалистической фразеологией». Особенно в тех странах, где «рабочие» партии у власти, особенно — в Швеции, где циничная двусмысленность политики социал-демократов, демагогическая раздутость «завоеванных» ими социальных «благ» и общественных «прав» утончены до предела. Возникает отвращение к измызганным и извращенным на страницах «рабочей» прессы «материалистическим» проблемам. Возникает у многих разочарование в рабочем движении в его социал-демократическом варианте, в робкой эволюции социальных институтов, коль скоро видимость материального прогресса сопутствует непреложной яви устрашающего духовного кризиса. Возникает потребность в осмыслении действительности с помощью отвлеченных категорий, в спасительном идеале — пусть смутном и риторическом. Бергман с полным основанием мог бы сказать о себе словами Пера Лагерквиста, патриарха современной шведской литературы: «верующий без веры, религиозный атеист»...

Содержание народной баллады XII века, по которой сделан «Источник», таково: юная Карин, дочь Торе, по пути в церковь повстречалась в лесу с тремя бродягами, была изнасилована и убита ими. Поиски ночлега привели бродяг в усадьбу Торе, и там они предложили купить вещи, в которых хозяйка опознала одежду дочери. Свершив кровавую месть, Торе отправился на поиски тела дочери и там, в лесу, обещал богу во искупление своего греха воздвигнуть церковь. И тогда на месте, где лежало тело девушки, забил источник.

Этот жестокий шедевр народной поэзии одновременно восхищает и отталкивает. Он ставит в тупик сочетанием несочетаемого — величественной суровости общего тона и постной благостности концовки, беспощадно трезвой ясности целого и инородной экзальтации религиозного мотива «чуда». Короче — старанием примирить извечно антагонистические начала: здравое народное сознание и христианскую догму. Странная эта двойственность полностью сохранена в кинопнтерпретации баллады; более того, именно эта двойственность и привлекла Бергмана. Ее природа — в драматическом сломе нравственных понятий в период насильственного насаждения христианства и искоренения древнескандинавской языческой религии. Это исключительно важный момент, и Бергман проявляет его в образной ткани фильма с присущим ему конкретно-чувственным историзмом. «Источник», конечно, не произведение исторического жанра, а притча. Но притча здесь одухотворяется поэтическим ощущением наполненности бытия, получает такую реалистическую, а подчас балансирующую на грани натурализма «доподлинность», какой не могло быть в стилизованном моралите.

Христианство еще в новинку. Старая служанка с любопытством допрашивает странника: какие они, эти божьи храмы? Карин читает застольную молитву с веселой бездумностью, словно складную детскую считалку. Даже в религиозном рвении фру Мереты больше природной добросовестности, чем фанатизма. Муж мягко упрекает ее: не стоит изводить себя постами и молитвами. Он, Торе, относится к новому учению с доброжелательным ожиданием: хочется жить в согласии с прочными нравственными основами, нельзя жить без высшей идеи.

Ранее Бергман изобличал церковь, так сказать, персонифицированно, приводя на экран священнослужителей. В «Источнике» он обрушивает удар на христианскую этику, отвергая все и всяческие разглагольствования о нравственно-воспитательной роли религии. Христианская этика обрекает человека на беспомощное одиночество, требует от него бездеятельности перед лицом зла. Это раскрыто в «драме скитаний», в трагическом душевном конфликте Торе, конфликте человека действия, которому лжеистина диктует пассивность.

Мир этого «самостоятельного», «настоящего» человека, хлебопашца, в любую минуту готового сменить плуг на меч,— прост. Когда насильники и убийцы, сами того не ведая, пришли на ночлег в отчий дом Карин, когда фру Мерета опознала рубашку дочери, когда пятна крови на ткани поведали о гибели девушки, Торе не обмолвился ни словом и глаза его остались сухи: слишком велико было горе, слишком бесчеловечно и бессмысленно было преступление. Он достал из сундука чистое белье и велел затопить баню. Он взял палаш и подошел к молодой березе: они стояли вровень, оба прекрасные — человек и дерево. И это был поединок равных — человек вступил в единоборство с деревом, обхватил его, раскачивал, заставляя упасть, и наконец оба рухнули наземь. Потом, попарившись березовым веником, облачившись во все чистое, он вошел в кухню, где спали убийцы. Взяв их кожаный мешок, доставал одну за другой вещи дочери, аккуратно складывал; с башмачками помедлил, словно взвешивая их на ладонях, словно пытаясь уловить последнюю, затаившуюся в подошвах частицу тепла девичьих ног. Осторожно отложив башмачки, сел в свое кресло, глянул в отверстие над очагом: небо еще темное, ночное. И с силой нелегко подавляемого нетерпения воткнул нож в стол. Когда рассвело и дневной свет проник в горницу, Торе разбудил негодяев и отомстил в честном бою. Месть была кровава и ужасна. Но это была справедливая месть,

Макс фон Сюдов в «Источнике»

«Источник»

высокий и естественный акт правосудия. Как совместить его с христианскими заповедями? Как себя, человека действия, оправдать в глазах всетерпящего, «доброго» бога? А он, Торе, остается человеком действия даже в своем трудном и не очень-то смиренном покаянии: «Ты видел это, бог. Ты видел это! Смерть невинного ребенка и мою месть. Ты допустил это, и я не понимаю тебя. Я не понимаю тебя! И все же я прошу тебя о прощении — я не знаю иного пути к примирению со своими собственными руками. Я не знаю иного пути к жизни. И я обещаю тебе, бог, здесь, где лежало мертвое тело моего единственного ребенка, во искупление своего греха построить храм. Я построю его из гранита и известняка и построю вот этими руками».

И вот тут-то забил источник — источник елейной компромиссности, подмывающий стройное и величественное здание фильма. Отвергая христианство, Бергман в финале ставит своих героев на колени, заставляет их «просветлиться» совершенно в духе христианской умиленной благостности. Стоило ли рушить каноны христианства, с тем чтобы заменять их столь же мутной, самоизобретенной религиозной идейкой? Стоит ли протестовать против зла и бесчеловечия, с тем чтобы убеждать зрителя в неизбежности этого зла, чтобы одарить его призывом к страстотерпию? Такого рода вопросы могут показаться риторическими, но чем, если не высокопарной риторикой, являются заключительные кадры «Источника», утешительский дух которых попросту оскорбителен и нестерпимо фальшив по отношению к жестокой правде всего фильма.

Бергмана неоднократно попрекали этой жестокостью. Как и Бюнюэля (это, действительно, два самых жестоких художника современного зарубежного кино). Несколько лет назад испанский режиссер заявил: «Я хотел бы, если это станет возможным, поставить фильм, который... со всей определенностью показал бы зрителям, что **они живут отнюдь не в лучшем из миров**, и тогда моя цель была бы достигнута». Бергман, в сущности, стремится к тому же, и леденящая душу подробная откровенность эпизодов изнасилования и убийства Карин, мести Торе — попытка пробудить публику от холодного равнодушия, вывести ее из состояния нравственной дремоты. Но значительно действеннее в этом смысле — поэтическая сила, с какой неотступно сосуществуют в фильме красота и зло. Красота долгих панорам по лесистым взгорьям и вспаханным дымящимся нивам, та одухотворенная красота и чисто драматургическая активность пейзажа, в которой узнается достойный наследник шведской классической киношколы Шестрома и Стиллера. Красота весенней, пробудившейся к жизни, ликующей природы, красота лесной чащобы, где совершается дикое и нелепое убийство. Красота юной, здоровой девушки, почти ребенка — и животная бессловесность ее агонии. Физическая и духовная красота Торе, словно оскверненная пóтом и кровью расправы с бродягами. И наряду с контрапунктом красоты и зла — прозрачная и глубокая многозначность буквально каждого кадра. Ведь как воздействует уже упоминавшийся эпизод с березой, безмолвный, долгий, снятый общим планом? Он мотивирован прозаически: Торе нужно нарубить веток для банного веника. Но гораздо существеннее его отчетливый психологический подтекст: в поединке с деревцем прорвалась, нашла исход горестная ярость человека, потрясенного бессмысленностью преступления. И еще более важно здесь рождающееся от самого сопоставления — «на равных» — человека и березы ощущение силы, мощи, красоты человека, его органической слитности с землей, с жизнью. Вот почему обидно, когда в водах чудодейственного источника бунт перерождается в компромисс, ненависть к бесчеловечию сущего миропорядка — в смирение перед слепым ликом сущего, которому зло свойственно так же непременно, как неисповедимы пути к торжеству справедливости.

Так обстоит дело с одной из бергмановских притч.

Естественно, особый интерес представляет «драма скитаний» современного человека, выполненная в современном материале. Обратимся к едва ли не лучшему, едва ли не самому значительному по мысли фильму Бергмана —«Земляничной поляне» (1957).

В этот летний день профессор Исак Эберхард Борг проснулся необычно рано, после странного, мучительно-кошмарного сна. Этот день должен был стать самым памятным и праздничным в его жизни. В этот день ему предстояло взойти на высшую ступень заслуженной славы. Старинный университетский город Лунд готовился к торжественной церемонии присуждения профессору Боргу почетного звания. А виновник торжества, попрепиравшись по обыкновению с экономкой, позавтракав в своей чопорной стокгольмской квартире, сел за руль старомодного «паккарда» и отправился в путь, навстречу вечернему торжеству. Большой ученый, честно и с пользой проживший свою долгую жизнь, личность значительная и обаятельная, это становится ясным сразу же (Виктор Шестром, основоположник шведского кинематографа,—роль Борга для него стала итогом жизненного и творческого пути: вскоре после съемок он скончался,— предстает на экране во всем величии, во всей покоряющей силе своей старческой красоты, физической и душевной). И, право же, трудно понять и одобрить Марианну, невестку профессора, напросившуюся ему в попутчицы, когда она неожиданно обрушивает на него обвинения в эгоизме, черствости, равнодушии к окружающим.

Виктор Шестром, Найма Вифстранд и Ингрид Тулин в фильме «Земляничная поляна»

Виной ли тому дурной сон, резкость Марианны или еще что, но день, который мог бы стать достойным итогом достойно прожитых восьмидесяти лет, становится днем мучительного суда Борга над самим собой, переоценки ценностей.

Здесь бергмановский принцип «драмы скитаний» возникает как наиболее последовательное продолжение и развитие традиций Стриндберга. Здесь то же соотношение между индивидуальным, психологическим и общественным, социальным, которое придало интимной драме Неизвестного — из «Дамаска» Стриндберга — смысл всепроникающего исследования общественных недугов века. Здесь те же формы многослойного психологического эпоса, когда в сложном и нервном ритме смыкаются прошлое и настоящее, реальные эпизоды и сновидения, множество случайных встреч на торном пути самопознания и множество воспоминаний, проецируемых на нынешний день.

Но еще значительнее и неожиданно проявилось в «Земляничной поляне» влияние аналитической драмы Ибсена. Бергман подобно великому норвежскому драматургу (и с той же целью) прибегает к такому сюжетному движению, при котором постепенно раскрываются все новые и новые мотивы, корни поступков и мировоззрения главного персонажа, генезис его общественной и нравственной позиции, становятся явными доселе скрываемые или намеренно не осознанные обстоятельства его жизненного пути — и все это для того, чтобы подвести зрителя к пониманию вопиющего контраста между благополучной видимостью и удручающей сущностью, между лощеным фасадом общественного здания и его уродливым содержимым, между безупречной, так сказать, анкетой старого профессора и безжалостно доказанной драмой плохо, дурно, нелепо прожитой им жизни. После просмотра «Земляничной поляны» невольно вспоминаешь ибсеновское стихотворение, в котором буржуазный мир уподоблен символическому кораблю «с трупом в трюме»...

Индивидуализм своих «фюртиоталистских» героев Бергман рассматривал как нечто само собой разумеющееся, неизбежное, и осуществление формулы «мы нужны друг другу, мы спасем друг друга» не означало качественного пересмотра индивидуалистического бытия; происходило действие скорее арифметическое, один индивидуалист приплюсовывался к другому. Художник защищал интересы индивидуума, попираемые обществом. Теперь Бергман понимает всю недостаточность подобной постановки вопроса. В «Земляничной поляне» он защищает интересы человека, попираемые обществом и индивидуумом. Словом и делом он резко отмежевывается от художников, погруженных в созерцание психологических казусов, душевных болячек личности. В 1960 году он заявил: «Сегодня индивидуум стал высшей формой и величайшей опасностью художественного творчества. Малейшая ранка или страдание «я» исследуются под микроскопом как событие мировой важности. Художник считает свою изолированность, свою субъективность, свой индивидуализм почти священными. И в конце концов мы собираемся в одно большое стойло, где стоим и блеем о своем одиночестве, не слушая друг друга и не осознавая, что душим друг друга».

В «Земляничной поляне» Бергман подвергает художественному анализу общественные процессы, происходящие в Швеции, да и во всех западноевропейских странах. Это приобретающий катастрофический характер в мелкобуржуазных слоях, заражающий все более широкие круги населения «атомизм» — индивидуалистическое равнодушие к судьбам общества, атрофия чувства ответственности за настоящее и будущее своего народа. Трусливая самоизоляция профессора Борга осмыслена в фильме как самоизоляция сытой, мелкобуржуазной Швеции от острейших вопросов эпохи, осмыслена как явление тревожное, если не устрашающее.

...Профессор свернул с шоссе и завел машину в рощу. Неподалеку виднелась ветхая деревянная вилла: когда-то — давным-давно — в ней жило из лета в лето многочисленное семейство Боргов. Это было на рубеже двух столетий, в бесконечно далекую эпоху.

Профессор нагнулся, почти лег и, смущенно бормоча про себя о ненужной сентиментальности, с застенчивой нежностью гладил дрожащими пальцами траву. Земляничная поляна...

Земляничная поляна юности, радостных предвкушений, доверчивого ожидания, простых и щедрых чувств. Здесь Исак Борг совершил свое первое

предательство, как и все последующие, никем не замеченное — даже им самим.

Когда вслед за стариком Боргом мы очутились в прошлом, первое, что мы увидели — юную, хорошенькую кузину Сару, собирающую землянику и запальчиво объявляющую о своей тайной помолвке с Исаком его брату Зигфриду, который тем не менее урвал поцелуй и сдобрил его торжествующим хохотом. Земляника рассыпалась. Но была собрана вновь и принесена в столовую, где многочисленное шумное семейство приступило к торжественному завтраку по случаю именин глуховатого дядюшки. Была пропета поздравительная песенка, была преподнесена специально нарисованная картинка, все было спокойно и чинно, как вдруг негодницы-двойняшки громогласно объявили, что видели роковой поцелуй на земляничной поляне. Заливаясь слезами, Сара выбежала в переднюю и быстрым шепотком рассказывала подружке, что Исак такой чистый и возвышенный, а Зигфрид противный и от него вечно пахнет сигарами, а она, Сара, безумно любит Исака, но теперь все пропало, этот ужасный поцелуй, а Исак такой чистый и возвышенный...

Нам не дано узнать все обстоятельства, в силу которых Сара стала женой пошловатого фата Зигфрида. Да это и не важно, важен результат: несчастливо сложились судьбы Сары, Карин — жены Исака, самого Борга, и все потому, что в какие-то важные, хотя и трудно обозначимые жизненные моменты он трусил, предавал и свою настоящую первую любовь, и свою нелюбимую жену, и сына, и невестку, и себя самого. И предательство это отнюдь не результат злой воли профессора или внешних обстоятельств, но коренится в самой его жизненной позиции — позиции рафинированного эгоцентриста, испуганно замыкающего створки душевной раковины перед всем, что грозит нарушить холодную, расчетливую гармонию его сугубо индивидуалистской по целям и формам жизнедеятельности.

Вот парадокс, «работающий» на вскрытие глубочайших закономерностей: Борг — врач, представитель самой что ни на есть общественной по сути своей профессии, которая требует полной отдачи сил, ума, времени обществу, людям. И притом замечательный врач, окруженный всеобщим уважением и признательностью. Очень важен эпизод, когда профессор останавливается заправить машину в маленьком городке Гренна, где практиковал много лет назад. Рабочий у бензоколонки радостно и благодарно восклицает: «Да вы только спросите любого в городе или в округе — все помнят доктора и знают, что он для них значил».

Стало быть, подвижник своей профессии, честно и щедро исполнявший на протяжении всей долгой жизни общественный долг,— и одновременно утонченный, по-интеллигентски деликатный, но не становящийся оттого менее воинствующим эгоист. Стало быть, ни профессия, ни субъективная порядочность, даже незаурядность не спасают от тяжкого общественного недуга, который существует и распространяется объективно, в силу определенных закономерностей общественного развития.

Результат недуга — умерщвление души, перерождение элементарно присущих человеку способностей и потребностей любить, ненавидеть, радоваться, негодовать, воспринимать мир во всей его требовательной определенности и многообразии. Недуг удивительно заразен — в этом его социальная опасность. Недуг «наследственный», поражающий семью от поколения к поколению.

По пути Борг и Марианна заезжают навестить престарелую мать профессора. В глубине темной комнаты из кресла встает ссохшаяся девяностопятилетняя мумия с тусклыми глазами. Неумолчно и нудно каркает, вороша в затухающей памяти обрывки былого, перебирая случайные вещи, хранимые в картонной коробке («эту куклу звали Золотая Корона, ее подарили Сигбрит, когда той исполнилось восемь лет, я сама шила это платьице, ей никогда не нравилось, зато Шарлотта была в восторге, помню как сейчас»...), достает старые часы — без стрелок, как и в кошмарном сне Борга, — знак того, что трусливо изъял себя из современности современный эгоист, что «порвалась связь времен» — времени мира и времени индивидуума, что время индивидуума остановилось. Позднее Марианна скажет профессору: «Когда я увидела вас рядом с вашей матерью, меня охватил непонятный страх. Я подумала — вот его мать. Ужасно старая женщина, холодная, словно лед, право же, более страшная, чем сама смерть. А вот ее сын, и он сам говорит, что он — живой труп. И Эвальд, он на грани того, чтобы стать абсолютно одиноким, холодным— и мертвым». С Эвальдом, сыном Борга, мы знакомимся во время его решающего объяснения с Марианной, которая сообщает мужу, что ждет ребенка, и в ответ выслушивает кредо этого квазисовременного носителя семейного недуга: «абсурдно жить в этом мире, но еще большее безумие способствовать появлению в нем новых существ и уж нелепее всего надеяться, что их ждет лучшая участь, нежели нас». Зло и с потаенной завистью бросает в лицо женщине: «В тебе — проклятая потребность жить, жить и рождать жизнь».—«А в тебе?»—спрашивает Марианна.—«Потребность быть мертвым. Абсолютно, тотально мертвым».

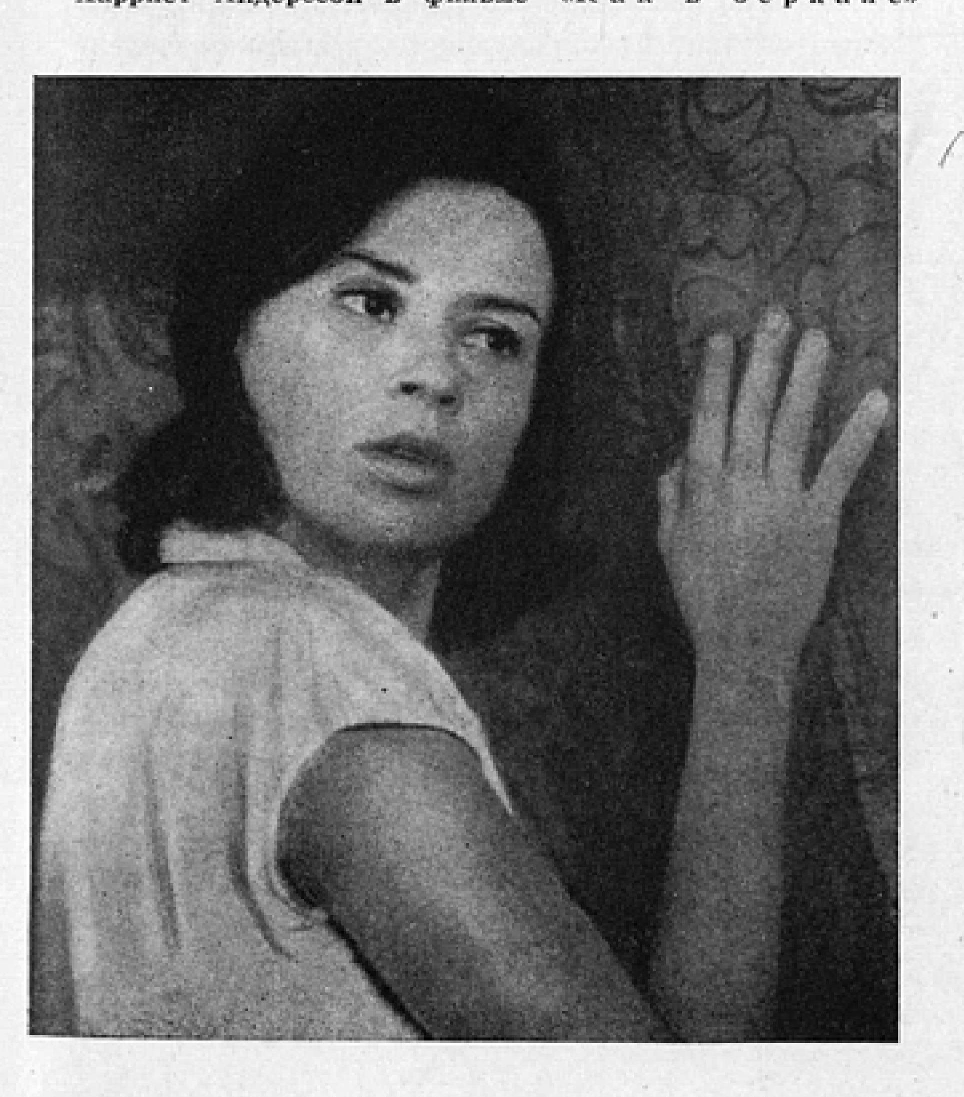
Эвальд — логическое завершение борговской концепции житейского «нейтралитета» с ее решительным отказом от каких бы то ни было обязательств перед окружающими, с ее культом общественной

индифферентности. Но внутрисемейное течение недуга — лишь одно из наиболее уродливых, противоестественных его проявлений, а отнюдь не единственное.

Словно гангрена, ползет этот недуг по телу нации. Удручающе постылые, как сама проза буржуазного брака, и томительно зловещие, как гротескное напоминание о супружеской жизни Борга (он сам об этом говорит), влезают в профессорский автомобиль после дорожной аварии стокгольмский инженер Альман и его жена. Супруги ненавидят друг друга лютой, животной ненавистью, они одержимы сладострастной, поистине патологической потребностью во взаимном духовном истязании. Уродство семейных взаимоотношений соотнесено с уродством общественных институтов, формирующих классическую буржуазную семью.

Здесь, кажется, все понятно — мера внутренней взаимосвязанности эпизодических этих фигур с центральным образом и мера той ответственности, которую — по большому счету — несет гражданин Борг за несчастную пару. Но вот что касается других попутчиков, трех молодых людей, то идейные взаимосвязи гораздо более опосредованны, хотя внешне вроде бы наоборот (девицу, которая едет в сопровождении двух соревнующихся воздыхателей, зовут Сарой, и она как две капли воды похожа на борговскую кузину — обе роли играет одна актриса). Это в общем-то благополучные молодые люди, студенты из зажиточных семейств, мирно и беззаботно путешествующие с помощью «автостопа». Нет в них трагической озлобленности бергмановских героев 40-х годов, кажется, ничто их не роднит с современными «раггарами» — тяжким крестом и позором преуспевающей Швеции. Но за инфантильной жизнерадостностью, за демонстративной фривольностью, за наивно вялыми спорами о существовании бога и возможностях познания, за всей этой милой студенческой суетой и щебетаньем кроется такая горестная растерянность вслепую вступающих в жизнь, не ведающих, в чем «подлинный смысл жизни», преданных отцами своими, которые дали им апельсиновый сок по утрам и благоустроенные теннисные корты, но не завещали высокой идеи, что могла бы стать целью и оправданием существования. А что может дать профессор этим вот двадцатилетним, кроме лекций по микробиологии и приятных застольных бесед?

Гюннар Бьернстранд в фильме «Причащение»



Харриет Андерссон в фильме «Как в зеркале»

И вновь фильм завершается компромиссом. Издевательская, колкая ироничность, с какой изображен торжественный церемониал посвящения профессора в почетный сан, словно бы предназначена для того, чтобы отчетливее прозвучали просветленные ноты умиротворения. Конечно же, Бергман не мог и не должен был предавать анафеме своего героя — сам факт мужественного, хотя и запоздалого суда профессора над самим собой вызывает уважение и сочувствие. А самое главное — вся идейно-образная концепция фильма строилась по принципу «доказательства от противного»: порочность всеобщего парадоксально и остро прорисовывалась в обаятельной незаурядности частного. Но «катарсис», испытываемый в финале профессором, сопровождается примирением Марианны и Эвальда, трогательной серенадой студентов под окном спя-

щего Борга, «очищение» становится поголовным и оттого — искусственным. Измученный профессор погружается в последний из многих своих снов, и видится ему вновь земляничная поляна, и теплый ветерок гонит по озеру веселую рябь, и на берегу сидит с удочкой отец... На лице Борга облегчение человека, сбросившего непосильный душевный груз, и прозрачным журчанием арфы завершается фильм.

Следует оговориться: компромиссный характер концовок во многих бергмановских работах, особенно в «Земляничной поляне», не есть результат сознательного художнического стремления уйти от необходимости вывода, идейно-нравственного итога. Напротив, здесь итог очень конкретен и прост. Герой переосмысливает весь свой жизненный путь ради того, чтобы по-другому, лучше прожить оставшиеся годы. «Его попытка измениться — это пробуждение интереса к внешнему миру и к проблемам окружающих; его одиночество было результатом равнодушия к окружающим»,— пишет исследователь творчества Бергмана И. Доннер. Это верно. Но трансформация жизненных принципов Борга до наивного скоропалительна и не имеет тех глубоких общественных и психологических мотивировок, которые определяли все развитие образа.

Пожалуй, в связи с «Земляничной поляной» стоит упомянуть об одном из наиболее постоянных, излюбленных мотивов творчества Бергмана. Критики называют это «ностальгией по прошлому». Формы ее выражения различны: грациозное «рококо» комедий «Улыбки летней ночи» и «Глаз дьявола» (1960); атмосфера Стокгольма середины XIX столетия в «Лице» (1959); «кино в кино» — стилизованный под немые «комические» фарс, который смотрят герои «Тюрьмы». В «Земляничной поляне» — это летняя усадьба на рубеже веков, чувствительная, болтливая, милая старина, не без пошлости, не без глупости, зато такая мирная и простая по сравнению с современным миром... Бергман любуется ею исподтишка, тая вздох сожаления под незлобивой ироничностью. И это не только «ностальгия» по прошлому, по воспоминаниям детства, но и «ностальгия» блудного сына, порвавшего с мелкобуржуазной идиллией, но не обретшего ничего взамен — столь же прочного, простого.

Этот частный мотив позволяет лучше понять существеннейшую особенность поэтики Бергмана. И то, почему он так часто воплощал свои мысли о современности в материале средневековья или девятнадцатого века. И то, почему в фильмах, действие которых обозначено сегодняшним днем, он так настойчиво избегает современного, «модерного» интерьера, архитектурных ансамблей, одежды, автомобилей, бытовых предметов — словом, броских примет нынешней буржуазной цивилизации.

Герои Бергмана глубоко национальны, самобытны; по сравнению с персонажами, скажем, Антониони это «настоящие» люди, если вспомнить определение, данное Ф. Энгельсом героям классической норвежской литературы. «Настоящие» люди, незаурядные характеры, одержимые упорным стремлением познать истину, вырваться из плена одиночества, обрести позитивный смысл существования. Поэтому так органически «вписываются» они в природу, не загаженную кричащими приметами буржуазной цивилизации, поэтому так чужды они быту «сладкой жизни».

Последние работы Бергмана — фильмы «Как в зеркале», «Причащение», «Молчание», образующие своеобразную кинотрилогию. Судить об этих фильмах пока что можно лишь на основании их сценариев и отзывов рецензентов. Не вынося окончательного суждения об этих работах, следует во всяком случае указать, что трилогия говорит о необходимости верить, любить и надеяться. Любовь остается у Бергмана все тем же спасительным якорем, что и в 40-е годы.

Фильмы Бергмана не могут не покорять силой характеров, искренним человеколюбием, страстью могучего таланта, утверждающего бессмертие простейших и насущнейших ценностей — веры, надежды и любви. В жестоком мире Бергмана человек вопреки всему, наперекор всему не банкрот. Свидетельство Бергмана об античеловечности буржуазного строя тем более значительно, что это свидетельство художника и гражданина страны, которая считается образцом буржуазной демократии.

И все же, если рассматривать творчество Бергмана, особенно последние его работы, с позиций передового, активно преобразующего, в высоком смысле слова, тенденциозного искусства, то вряд ли может удовлетворить его чрезмерно зашифрованный призыв к вере (во что же, собственно?), надежде (на что?) и любви (не слишком ли благостным и аморфным становится это понятие?). Вряд ли может удовлетворить намеренно суженная, лишенная конкретного и глубокого социального проникновения сфера деятельности бергмановских героев.

Ингмар Бергман повторяет вновь и вновь: «Не думаю, что я в состоянии разрешить какие-либо проблемы. Я могу лишь ставить вопросы и максимально активизировать постоянно дремлющее в людях беспокойство и озабоченность по поводу этих проблем».

Лишь ставить вопросы... Но, как говорил Бертольт Брехт, «для людей нашего времени вопросы ценны ответами на них».

Ответит ли Бергман в будущих своих фильмах на вопросы, задаваемые им же самим? Хочется верить — ответит.

Л. ПОГОЖЕВА

Язык рисунка

Эйзенштейн в Леверкузене

Хранились рисунки тщательно. И все же они желтели от времени. Множество рисунков — тончайших, острых, смелых, полных страсти, движения, юмора — оставались забытыми. Заботливые руки вдовы С. М. Эйзенштейна Перы Моисеевны Аташевой не раз с тревогой перебирали тысячи разрозненных страничек, усталые глаза внимательно вглядывались в точные, динамические, как бы летящие линии карандаша, видели, как они стирались, тускнели...

А между тем в рисунках билась настоящая жизнь, в них жил талант художника, нужный людям сегодня. Было грустно. Несправедливо и попросту неразумно хранить этот клад в тиши забвения, не пользоваться им как оружием в наших сегодняшних сражениях за искусство больших идей, отточенного мастерства, ярких образов...

И вот родилась мысль о широкой и систематической публикации рисунков режиссера Сергея Эйзенштейна.

Откройте второй номер журнала «Искусство кино» за 1957 год. Эскизы к трем сериям «Ивана Грозного».

Здесь все, из чего слагается изобразительная трактовка фильма. Здесь творческий поиск композиции, света, фактуры костюмов, декораций, грима... Здесь все, что в дальнейшем определит образ будущего кадра, здесь ракурсы, здесь психологический рисунок роли...

По просьбе редакции, эти первые рисунки подобрала и прокомментировала для наших читателей П. Аташева. Сердечное ей спасибо за это!

...Позднее, в 1959 году, еще одна серия рисунков Эйзенштейна увидела свет. В третьем номере нашего журнала были опубликованы рисунки к непоставленному фильму «Борис Годунов». Мысль о создании произведения по драме Пушкина волновала Эйзенштейна много лет. Его карандаш набрасывал контуры будущего фильма, лепил его кадр за кадром, делал зримым. В своих рисунках Эйзенштейн добивался совершенной выразительности, стремился даже «услышать» будущую музыку, шумы, звуки... Из этих зарисовок перед нами вставал фильм, совершенно эйзенштейновский по стилю... Рисунки обратили на себя всеобщее внимание. Опубликованные в журнале, они как бы дополнили, дорисовали творческий портрет режиссера.

С большим успехом прошла в 1957 году организованная в Центральном Доме работников искусств первая выставка рисунков Эйзенштейна. Позднее она была повторена почти во всех домах творчества Москвы.

Потом выставка отправилась за рубежи нашей страны. По разным странам с неизменным успехом кочует с тех пор выставка рисунков Эйзенштейна. Она уже побывала в Париже, Варшаве, Лондоне, Бухаресте, Амстердаме, Осло, Копенгагене, Милане и т. д.

Отзывы, опубликованные в иностранной прессе (а их уже накопилось очень много), только восторженные.

«Художник столь же гениальный, как и режиссер» — под таким заголовком была опубликована статья о рисунках Эйзенштейна в газете «Мангеймер морген» (ФРГ).

В 1961 году в издательстве «Искусство» вышла книга «С. Эйзенштейн. Рисунки». Тираж книги (десять тысяч экземпляров) разошелся в первые же дни. Книга сразу же стала библиографической редкостью.

Но и книга, изданная тщательно, с любовью, не вместила всех рисунков Эйзенштейна. Остались еще сотни эскизов, этюдов, раскадровок, набросков, карикатур... Их надо разобрать, систематизировать, начать их изучать... Каждому ясно, что это огромное богатство, которым нужно умело пользоваться. Нельзя позволить рисункам желтеть и жухнуть на полках.

Разве не ясно, что рисунки Эйзенштейна — это острое, разящее оружие современности. Революционное, смелое, масштабное художественное мышление, раскрывающееся не только в фильмах, но и в рисунках, противостоит и сегодня упадочническому, декадентскому реакционному искусству! Рисунки говорят своим языком не о бегстве от жизни, а о жизни, увиденной в ее динамике, в ее острых конфликтах. Они вмешиваются в жизнь.

Возьмите, например, весь так называемый мексиканский цикл. Сколько в нем любви к мексиканскому народу и боли за него, какая точность ви́дения, как смело раскрыт характер народа!.. Или возьмите ненавистные художнику образы разных буржуа, ханжей, торгашей, пошляков,— кажется, что там, где Эйзенштейн рисует эти типы, его острый карандаш как бы весь пропитан уничтожающим сарказмом... Патриотизм вдохновлял художника, когда он рисовал эскизы к «Александру Невскому», «Ивану Грозному». Какой титанический труд! Вот у кого многим нашим режиссерам нужно бы поучиться тщательности в работе. Никакой приблизитель-

ности. Все выверено, все взвешено, все точно. Высокий и умный профессионализм!

Некоторые теоретики поспешили отнести эстетику Эйзенштейна к прошлому. Ну что же, он действительно далек от защитников модных принципов «размытого сюжета», «потока жизни», дедраматизации. Он за другой кинематограф. Очень емкий, призванный выразить огромные идеи о человеческих судьбах в образах, сработанных с привлечением всех музыкальных инструментов, составляющих единый оркестр — кинематограф!

Эстетика Эйзенштейна не была неизменной. Менялась жизнь, менялся и художник. Иногда ошибался. Но главное в его теориях, фильмах, рисунках всегда оставалось неизменным — любовь к революции, к Родине, к искусству, способному воплотить и синтезировать все передовое, идущее с народом, творящим историю.

●

В числе других городов выставку рисунков Эйзенштейна пригласил к себе город Леверкузен. Один из маленьких городов Западной Германии. Мы мало что раньше знали об этом городе. Разве лишь то, что в нем находится огромный химико-фармацевтический завод Байера. Читали название города на таблетках аспирина.

И вот клуб кинолюбителей, дирекция городского музея, по инициативе черезвычайно любезного директора музея Удо Культермана, решили показать леверкузенцам рисунки Эйзенштейна, а заодно и его фильмы. Устроить дискуссию по творчеству советского режиссера. Пригласить гостей из Москвы.

Рисунки были отлично размещены в музее, расположенном на окраине города в замке некоего барона, уехавшего жить в Канаду. Мы опоздали к открытию, но, судя по прессе, церемония торжественного открытия выставки собрала много народу. Но и в обычные дни залы музея заполнялись любителями киноискусства. Выставку охотно посещала не только интеллигенция города Леверкузена, смотреть ее приезжали студенты из Кельнского университета, жители Дюссельдорфа. Пресса, радио, телевидение охотно, много, заинтересованно рассказывали о рисунках, о дискуссиях, о наших выступлениях. По вечерам один за другим на экране возникали фильмы: «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Старое и новое», вариант «Да здравствует Мексика!» (смонтированный Мери Ситон), «Александр Невский»...

Был конец декабря. Леверкузенцы готовились отпраздновать рождество, и мы опасались, что ни ежедневные дискуссии, ни наши выступления не привлекут много слушателей. Но опасения были напрасными. С большим вниманием собравшиеся прослушали доклад М. Штрауха «Эйзенштейн — человек и художник» и мой — «Эйзенштейн и современное советское киноискусство». После возник живой, непринужденный разговор.

Мировая литература об Эйзенштейне весьма обширна. Однако она содержит наряду с интересными исследованиями немало легенд, досужих выдумок, в ней можно встретить клевету на режиссера или стремление представить его одинокой трагической фигурой, чуть ли не мучеником!

В Германии большинство книг об Эйзенштейне датировано до 1933 года... Но уже немало исследований появилось после войны. В Кельнском университете читается курс истории мирового киноискусства, куда входит как один из разделов история кино СССР. И все же об Эйзенштейне и тем более о современном советском киноискусстве в Западной Германии знают мало. На дискуссии среди прочих вопросов был задан вопрос о судьбе «Бежина луга»... Выяснилось, что спрашивающий — студент из Кельна — полагал, что фильм «Бежин луг»—экранизация рассказа И. Тургенева, что об истинной истории неосуществленных или неоконченных произведений Эйзенштейна никто ни малейшего понятия не имел. Весьма смутными и, мягко скажем, неточными были у наших слушателей сведения о том, что происходит в нашей идеологической жизни, какие процессы характерны для развития современного киноискусства. Советский кинематограф, вернее его отдельные фильмы, очень ценят в ФРГ. С огромным успехом прошли по экранам «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Иваново детство»... Но единицы советских картин буквально тонут в потоке американских фильмов, которые заполонили экраны немецких городов. Вот один из типичных образцов того, что экспортируют в ФРГ из Америки,— фильм «Очаровательная Ирма». Увы! Сколько зря затраченных усилий! Зачем это было снято и почему это идет на экранах?! «Warum?» — горестно вопрошал мой сосед в кинотеатре — пожилой человек, как и я, содрогнувшийся от лошадиной дозы пошлости и безвкусицы, преподнесенной с экрана.

Сентиментальное и бессмысленное зрелище, в котором принимали участие хорошие актеры, знаменитая Ширли Маклейн и другие! Сотни раз в литературе и на экране возникал образ падшей женщины, рассказывалась ее горестная история. Но всякий раз с какой-то целью! С гневом, состраданием, сарказмом, наконец. Здесь же, в фильме «Очаровательная Ирма», все рассказано просто так. Для развлечения! С одним убеждением — кино без показа раздетых женщин не бывает! Так, видимо, полагают дельцы Голливуда и те, кого они своим «искусством» развратили!

Эти рисунки С. М. Эйзенштейна, относящиеся к 1942—1944 годам, взяты из коллекции художницы по костюмам Л. И. Наумовой, принимавшей участие в работе над фильмом «Иван Грозный».

Странное положение вещей, если вспомнить, что в ФРГ практически существует строжайшая киноцензура на все ввозимые фильмы. Однако, уродуя или вовсе запрещая прогрессивные фильмы — такие, как «Альтонские узники» Де Сика, «Кровавое время» («Майн кампф») Эрвина Лейзера и многие другие,— по части порнографии и пошлости цензура не выражает никакого беспокойства!

На наших встречах в музее города Леверкузена, мы не только отвечали на задаваемые вопросы, но и спрашивали сами — например, о том, что нам посмотреть на немецких экранах. Какие фильмы Западного Берлина или Мюнхена считаются лучшими? Эти вопросы смущали слушателей и даже удивляли. (Одна из статей, посвященных нам, называлась: «Русские хотят видеть немецкие фильмы».) Сначала воцарялось молчание, потом следовало заявление: западногерманский кинематограф находится в состоянии кризиса. И действительно, давно уже не появлялось в ФРГ значительных фильмов, таких, как «Мост» Бернгарда Викки, «Розы для господина прокурора» Вольфганга Штаудте, «Мы вундеркинды» Курта Гофмана. В последнее время, стремясь не отстать от Голливуда, западногерманские режиссеры выдают «на-гора́» «шедевры», вроде фильма «Большая любовная игра». Это история множества легких любовных приключений, пошлых и глупых. Действующие лица — студент, школьник, учитель, его жена, актриса, дочь итальянского коммерсанта и другие. Все они заняты одним — «любовью» — в поезде, дома, в студенческой мансарде, гостинице, машине... Смотреть фильм скучно и противно. Это бездарное, пошлое зрелище.

Значительно более осмысленным и творчески интересным нам показался фильм известного немецкого режиссера Рольфа Тиле — «Мораль, 63». Это тоже откровенно сексуальная картина, но в ней есть и нечто другое. В фильме заключена острая сатира на современный западногерманский образ жизни, показывается мораль разложившихся верхов и при этом имеются в виду совершенно конкретные современные «герои». Сюжет фильма основан на действительных событиях. В главной роли выступает популярная в ФРГ актриса Надя Тиллер. Она играет девицу, попавшую в тюрьму по обвинению в убийстве... Весь фильм построен как рассказ героини о том, как же она пришла к тюремной камере и кто ей «помог» в этом. Остро, в сатирическом плане показаны в фильме миллионер, держащий в своих руках всю прессу, запросто покупающий не только прессу, но и женщин, полубезумный маньяк-генерал, ежевечерне направляющий свой бинокль в окна публичного дома, охотящийся за сенсациями журналист, многочисленные обитатели роскошных особняков и публичных домов... Одним словом, «Мораль, 63» — это как бы западногерманский вариант «Сладкой жизни».

Сатира, негодование, большие проблемы жизни и тут же обязательная изрядная доля секса, почти что порнографии. Все это тесно переплетается в фильме «Мораль, 63». Впрочем, не только в одном этом фильме. И когда я смотрела подобные произведения, я думала, что, разоблачая или воспевая «соблазнительные» пороки жизни «верха», западногерманские кинематографисты напрасно не замечают многих реальных сторон, противоречий и сложностей современной им жизни простых людей. Такое сознательное «незамечание» может увести искусство от жизни, поссорить его с ней, и надолго.

Об этом нам напомнил, например, рассказ о прошедшей в 1963 году в Бонне многотысячной демонстрации инвалидов войны. Им живется трудно, и мысли их, видимо, далеки от «соблазнительных» пороков, столь охотно показываемых на экране. Об этом же напоминала наблюдаемая нами обыкновенная жизнь обыкновенных людей, полная тревог, печалей, переживаний, надежд, весьма далеких от тех, что демонстрировала на экране Надя Тиллер...

●

В течение десяти дней мы ежедневно заглядывали в баронский замок Морбройш. На стенах комнат музея нас встречали, как хорошие знакомые, образы Грозного, Невского, веселые клоуны, гордые мексиканцы...

Вновь и вновь мы вглядывались в рисунки. И там, в Леверкузене, они приобретали для нас особое значение, особый смысл. Они говорили на своем языке о замечательном художнике, который всем своим творчеством был обязан великой революции, говорили об огромной, интересной, богатой жизни, прожитой Эйзенштейном, оставившим потомкам свое искусство, свои мысли, свои рисунки.

И я убеждена, что многие посетители выставки рисунков поняли их внутренний пафос, прониклись уважением не только к таланту художника, но и к направлению его таланта.

Ф. ЕРМАШ

Сан-Франциско, 1963

Сан-Франциско по праву считается одним из самых красивых городов США. С самолета видны его живописные улицы и мосты, широкие автострады с бесконечным потоком автомашин, берег океана с пляжами и портом. Вечером город пестрит пятнами разноцветных огней, его разноликие и разноязыкие улицы и кварталы приобретают яркий и праздничный вид.

В ноябре 1963 года в этом городе седьмой раз проводился Международный кинофестиваль. С каждым годом Сан-Францисский фестиваль становится все более популярным. Надо отдать должное его устроителям и особенно его постоянному директору Ирвингу Левину, которые прилагают немало усилий для того, чтобы придать фестивалю более представительный характер. На прошедшем фестивале соревновалась 31 страна, представившая на суд жюри 21 полнометражный художественный и 55 короткометражных фильмов. На торжественном открытии фестиваля кроме большого круга кинематографистов разных стран присутствовали представитель госдепартамента США г-н Джордж Стивенс-младший, губернатор штата Калифорния г-н Браун и другие официальные лица.

Фестиваль открылся внеконкурсным показом английского фильма «Победители». Автор его — Карл Формен, ранее известный как сценарист (одна из последних его работ — сценарий фильма «Мост через реку Квай»), когда-то работал в США, в Голливуде. Он был, в частности, одним из сценаристов, постоянно привлекавшихся к работе Стенли Креймером, когда тот в конце 40-х — начале 50-х годов выступал еще только как продюсер. Занесенный в «черные списки», Формен лишился работы в Голливуде, а после того, как вызванный на допрос в небезызвестную Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности, отказался отвечать на ее вопросы, был вынужден покинуть США. Нынешний его приезд на Сан-Францисский фестиваль — первое посещение им Соединенных Штатов после вынужденного отъезда в Европу.

На открытии кроме Формена присутствовала большая группа киноактеров, занятых в этом фильме: Джордж Хамильтон, Джордж Пеппард, Эли Уоллах и другие. Нам было приятно встретить среди них сына знаменитого Генри Фонды — Питера Фонду, блестяще сыгравшего в «Победителях» маленькую роль американского солдата.

Еще до просмотра фильма зрителями губернатор штата г-н Браун решил вручить Карлу Формену приз штата Калифорния «за лучший фильм, способствующий взаимопониманию между народами». Это вызвало удивление не только у присутствующих, но и у самого Формена. Надо сказать, что Формен поступил в высшей степени благородно, отказавшись от приза. Приз был передан жюри для вручения достойному претенденту.

О чем же фильм?

В «Победителях» рассказывается о жизни американских солдат на фронтах второй мировой войны. В фильме нет войны, нет противника, с которым сражались бы герои фильма. Автор фильма как бы нарочито избегает ее. Война является чем-то внешним для героев и выступает в виде вмонтированных хроникальных кадров. Автор фильма сталкивает героев между собой и с различными женщинами, со спекулянтами, с дезертирами. Основной замысел фильма и состоит в том, чтобы показать жизнь солдат, заглянуть не только в их сознание, но и в подсознание.

Комментируя свое произведение, Карл Формен подчеркивал, что его фильм —«это история людей, их жизни, а не история ружей и бомб». В фильме есть глубокие психологические моменты, драматически напряженные сцены, эпизоды, снятые ярко и остро. В нем во многом правдиво показан моральный дух американских солдат. Но пацифистская направленность фильма, заданность основной авторской мысли — о том, что война морально калечит людей, в том числе и победителей,— очень во многом вредит фильму. А финал картины, когда русский солдат и американский, встретившись на узкой дорожке в Берлине, убивают друг друга, придает всему показанному двусмысленное звучание.

От актеров, снимавшихся в «Победителях», и от самого Карла Формена мы не скрыли разочарования, он услышал от нас откровенную оценку этого произведения. Хочется верить в искренность Формена, который сказал, что такая оценка заставляет его многое передумать.

Таким было начало фестиваля. А после начались будни: просмотры и встречи. Просмотрели мы много фильмов разных направлений и разных стран.

В печати уже сообщалось, что на Сан-Францисском фестивале завоевало заслуженную победу искусство стран социалистического лагеря. Фильмы этих стран привлекали внимание своим мастерством, реалистическим воспроизведением жизни, гуманистической верой в человека, ясностью и красотой социальных идеалов.

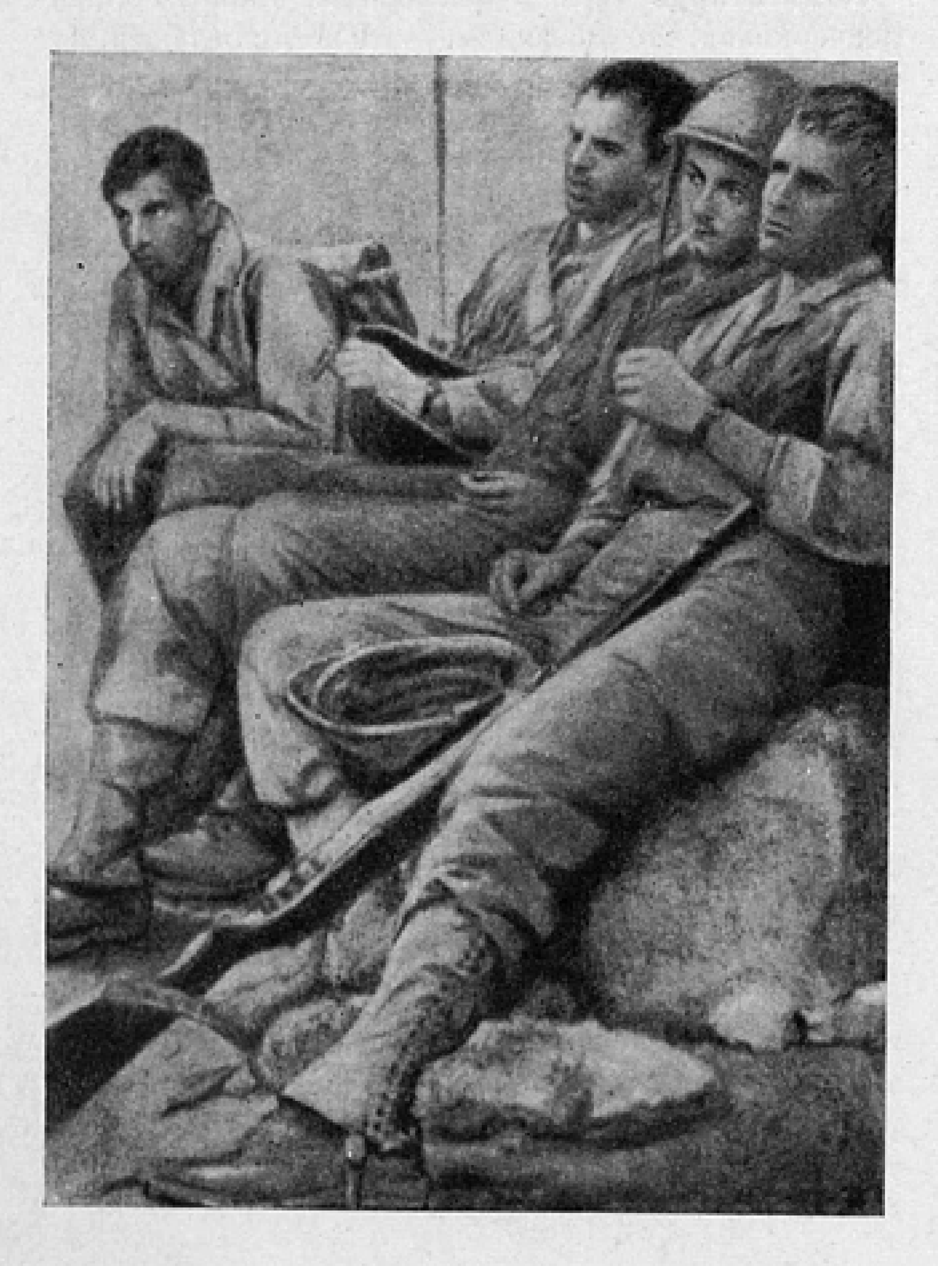
Наша кинематография на фестивале была представлена фильмом «Оптимистическая трагедия». Демонстрация фильма вызвала большой приток зрителей и была встречена большинством из них тепло и заинтересованно. Б. Андреев получил приз за лучшее исполнение второй мужской роли. Хотя пресса пыталась ограничить разговор вокруг этого фильма сугубо кинематографическими проблемами, он несомненно вызвал интерес своим идейным пафосом.

Неудовлетворенные многим, что показывалось на фестивале, часть зрителей и кинематографисты отдавали явное предпочтение картинам, в которых подобно «Оптимистической трагедии» поднимаются большие социальные вопросы, пробуждаются возвышенные стремления человека.

Несмотря на шум, поднятый вокруг отдельных, и прямо скажем, далеко не лучших кинопроизведений, наибольший интерес был все-таки проявлен к фильмам социалистических стран.

Польская Народная Республика показала фильм «Как быть любимой», который наши зрители видели в дни Московского кинофестиваля. Это антифашистский фильм. Он рассказывает о судьбе польской актрисы Фелиции, о ее мужестве, проявленном в тяжелых условиях оккупации. Героиня стремится служить своим искусством народу и не желает растрачивать его на потеху немецких офицеров. Рядом с ней актер, который не хочет видеть жизнь дальше рампы. Идет сложная внутренняя борьба между эгоизмом и долгом, смелостью не для похвал, а ради святого дела и трусостью, прикрывающейся вывеской храбрости. Героиня фильма мужественно борется за любовь, за свое понимание искусства. Но война жестока, в ней бывают не только победы, но и поражения. На экране показан трудный путь героини, нашедшей правильный выбор в борьбе добра и зла. Фильм очень многогранен и тонок по психологическому рисунку. На фестивале он завоевал всеобщее признание и был отмечен призом «За лучший фильм фестиваля» (режиссер фильма Войцех Хас). Казимеж Брандис, автор сценария, удостоен приза за лучший сценарий. Великолепная польская киноактриса Барбара Крафтувна, с большим мастерством и чуткостью сыгравшая роль Фелиции, единодушно была признана лучшей исполнительницей первой женской роли. Ее дарование получило заслуженное признание.

«Победители»



Приз, который губернатор штата Браун пытался вручить Карлу Формену, был по решению жюри вручен чехословацкому фильму «Боксер» (режиссер Петер Солан). Этот фильм по своей идейной сути будет способствовать взаимопониманию между народами. Чехословацкий фильм, как и «Победители», о войне. Но в нем есть враг. Из событий, показанных в фильме, протекающих в концлагере, воссоздается его злобное лицо. В отличие от Формена авторы «Боксера» не только называют врага, но и обнажают его античеловеческую природу. Мы видели его убивающим в людях все человеческое, растаптывающим их честь и достоинство. Мы видим также и единение (а не разобщение и нарочитое сталкивание, как в «Победителях») людей в их борьбе против фашизма в тяжелой обстановке концлагеря. Фильм звучит как призыв к единству в борьбе, к бдительности всех людей доброй воли.

Югославия была представлена хорошо известным кинопроизведением, получившим на III Московском кинофестивале Золотой приз,— фильмом «Козара», посвященным борьбе югославских партизан против фашистских оккупантов.

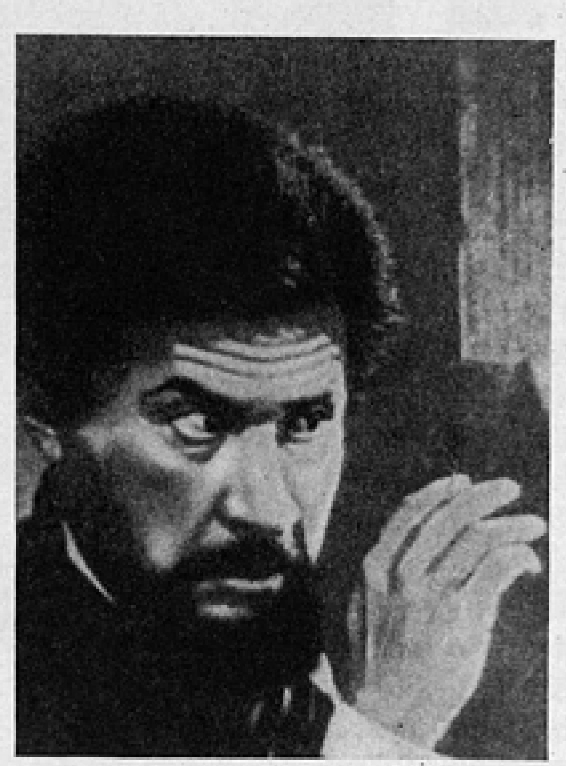
На фестивале было много фильмов из капиталистических стран. Некоторые из них также отмечены прогрессивными устремлениями постановщиков. Авторы и участники этих картин не приукрашивают жизнь, они хотят говорить о ней правду, пытаются поднимать серьезные вопросы.

В числе первых конкурсных фильмов был показан мексиканский фильм «Бумажный человек». В современном мексиканском городе живет одинокий немой сборщик бумажного мусора. К нему неожиданно попадает денежная бумажка в 10 тысяч песо. Ему кажется, что он будет счастлив, но и деньги в этом мире не приносят счастья. Сталкиваясь с алчностью и лицемерием, герой смиряется с нищетой и одиночеством. Эта простая история, рассказанная немного сентиментально, имеет все же серьезный социальный смысл. Фильм построен на ярких контрастах. Богатые центральные улицы стремительными монтажными переходами сопоставляются с убогими окраинами большого города. Мексиканский актер Игнасио Лопес Тарсо — превосходный исполнитель главной роли. В ряде эпизодов его игра звучит как большой силы обвинительный акт против буржуазного образа жизни. Жаль, что местами создатели фильма ограничиваются жалостью к герою. Это снижает социальный пафос фильма. И все-таки Тарсо по заслугам получил приз «За лучшее исполнение первой мужской роли». Этот фильм создан кинематографистами, не впервые участвующими на Сан-Францисском фестивале. В 1961 году их кинокартина «Энимас Труяно» получила приз этого фестиваля «За лучший кинофильм». Ее, как и «Бумажного человека», поставил широко известный режиссер Исмаэль Родригес в содружестве с оператором Габриэлем Фигероа, получившим в 1961 году специальный приз за операторское искусство.

Заслуживает внимания американский фильм «Указующий перст», поставленный режиссером Лэри Майером по его собственному сценарию. Действие этого фильма развертывается на фоне Гринвич-Виллидж, места, где собираются битники Нью-Йорка. Среди действующих лиц фильма многие подлинные обитатели этих кварталов. Фабула фильма шаблонна: тяжело раненный гангстер, похитивший 90 тысяч долларов, скрывается у битников. Его мнимые друзья из числа актрис, танцовщиц, художников и поэтов, помогая ему, предпринимают меры, чтобы заполучить эти деньги. Когда после его смерти наконец-то наступает долгожданный момент дележа, появляется инспектор полиции, который давно ищет преступника. Страх, замешательство, досада по поводу потерянного богатства — казалось, все потеряно. Но это еще не финал. Деньги «благополучно» поделили, не обидев при этом и инспектора полиции. Содержание фильма вполне соответствует тому положению, которое сложилось в США,— грабежи там совершаются систематически, и большинство из них почему-то остается нераскрытым. Фильм, снятый Лэри Майером вне студии, без средств, непосредственно на местах, где происходит действие, создает как бы иллюзию самой жизни. Несмотря на явно натуралистический колорит, в нем проглядывает и обобщающий смысл и озабоченность постановщика судьбами американской молодежи. В нем чувствуется рука талантливого режиссера, который стремится к правде в искусстве. Думается, что решение жюри, присудившего Лэри Майеру приз «За лучшую режиссуру», было правильным, хотя надо признать, что для этого, как и в других случаях, потребовалась известная доля мужества членов жюри.

«Как быть любимой». В главных ролях Барбара Крафтувна и Збигнев Цибульский

Представлял определенный интерес индийский фильм «Куртизанка» о трудном пути к счастью двух любящих друг друга молодых людей. В фильме «Охотник за акулами» режиссера Луиса Алкориса (Мексика) пустоте жизни тех, кто делает легкий бизнес в городе Мехико, противопоставлена мужественная и трудная жизнь охотников за акулами



Вот, пожалуй, и все фильмы из представленных капиталистическими странами, которые заслуживают внимания как с точки зрения профессиональной культуры, так и прогрессивными взглядами их создателей. Это фильмы, с разной глубиной раскрывшие зрителю жизненную правду.

Но на Сан-Францисском фестивале нам пришлось посмотреть фильмы и противоположного направления. Это фильмы, далекие от стремления вникнуть в реальную жизнь людей, поставить и решить какие-либо серьезные проблемы. Часть из них — сентиментальные мелодрамы, рассчитанные на не очень взыскательные вкусы зрителей. Другая часть хуже. Входящие в нее фильмы нельзя назвать просто реакционными — они античеловечны. Их нельзя назвать малохудожественными (некоторым из них нельзя отказать в эстетском «профессионализме»), это, вернее, то, что теперь принято называть антиискусством.

Таким был, например, датский фильм «Уикэнды» (режиссер Палле Кьерульф-Шмидт), представляющий «новую волну» в кинематографии скандинавских стран. В этом в соответствии с модой бессюжетном фильме подробно изложены двухдневные сексуальные перипетии трех молодых семей. Фильм откровенно аморален. Как нам рассказывали, демонстрацию этого фильма запретили даже в снисходительной Франции.

Безотрадное впечатление оставил и шведский фильм «Манекен». Предметом художественного интереса режиссера Арне Маттссона стала психопатология больного субъекта. Досадно, что талантливые актеры Пер Оскарсон и особенно Джио Петре, которую сравнивают с Гретой Гарбо, вынуждены расточать свое дарование на подобные откровения.

Близкими к ним по тематике были и итальянские «Ящерицы» (режиссер Лина Вертмюллер), где три молодых парня заняты главным образом обсуждением проблем секса, и греческий фильм «Деревенский джентльмен» (режиссер Манолис Скоулоудис), который повествует о тайных радостях любви.

Игнасио Лопес Тарсо в фильме «Бумажный человек»

Все это конкурсные фильмы, претендовавшие на призы. Но из девятнадцати призов, которые присуждались на фестивале, двенадцать были вручены представителям киноискусства социалистических стран. Так искусство истинно народное, правдивое, одухотворенное прогрессивными идеями и верой в будущее, одержало еще одну убедительную победу над искусством античеловеческим, уводящим зрителей от жизни в сомнительный мир подсознания и маразма.

Наша делегация по приглашению известного американского кинорежиссера Стенли Креймера побывала в Голливуде. Хозяин оказал нам исключительное внимание, окрашенное истинным расположением. Креймер в разговорах часто с неподдельным восторгом вспоминал Москву, Дворец съездов, свои встречи с советскими зрителями и кинематографистами во время Московского фестиваля. Благодаря помощи Креймера и его очень заботливого ассистента Каплана нам была предоставлена возможность подробно осмотреть одну из голливудских киностудий, город Лос-Анжелос, чудесный парк-городок «Диснейленд».

Мы были приглашены на премьеру нового фильма Креймера, на которой присутствовали ведущие кинематографисты Голливуда, американские и зарубежные журналисты и кинокритики из разных стран, специально приглашенные Креймером. Для показа фильма компанией «Юнайтед артистс» был построен куполообразный кинотеатр «Синерама».

Новый фильм Креймера «Безумный, безумный, безумный, безумный мир» создан в ином жанре, чем картины, принесшие ему мировую славу и репутацию создателя кинопроизведений для мыслящих людей. В творческой биографии режиссера это первая кинокомедия. Сам Креймер говорит, что он создает фильмы лишь ради ценных драматургических качеств, заложенных в произведении. Но в его фильмах зритель всегда ощущает прогрессивную гражданскую позицию художника, большую проблематику. О своем новом фильме Креймер говорит так: «Это рассказ о том, как дюжина с виду нормальных людей оказывается вовлеченной в лихорадочную погоню за спрятанными деньгами. То, что происходит с ними во время этой погони, безумно смешно. А проходящая красной чертой тема мотивировок, толкающих людей на тот или иной поступок, создает волнующее развлечение».

Все это есть в «Безумном мире». На протяжении трех часов двадцати минут перед зрителем развертывается цветное синерамное представление (этот фильм впервые показывался при помощи однообъективной проекции системы «Синерама») безумной погони героев фильма за 350 тысячами долларов и погони полиции во главе с шефом сыщиков за этими героями. На их пути ломаются машины, самолеты, им приходится преодолевать совершенно невероятные препятствия, находить выход из, казалось бы, абсолютно безвыходных положений, делить еще не захваченную добычу, переносить всякие невзгоды и в результате оказаться в полицейской больнице. В этом мире действуют люди, которые ради долларов теряют все человеческое и отказываются от всего святого. В фильме есть такой эпизод. Только что найденные деньги оказываются в руках полицейского шефа, которого с покоряющим блеском играет знаменитый Спенсер Треси. Он убегает от обезумевших искателей клада по лестнице многоэтажного дома. И вот вслед за ним по этой лестнице буквально друг через друга бегут жаждущие наживы, для которых в этот момент не важно, что у них под ногами: лестница или человеческие тела. Важно только одно: быстрее к деньгам.

В фильме есть, конечно, острая драматургическая ситуация, есть мотивировка поступков действующих лиц. В нем есть также и острая сатирическая направленность, хотели или не хотели этого авторы.

В фильме кроме Спенсера Треси режиссеру удалось собрать целое созвездие комедийных актеров, таких, как Милтон Бэрл, называемый в США «мистер Телевидение», известная телевизионная актриса Дороти Провайн, популярная певица Этель Мерман, Бестер Китон, Дик Шон, Джонатан Уинтерс, Микки Руни, Джимми Дюранте, Зазу Питтс, Бадди Хэкетт, Фил Силверс, Эди Адамс, Сид Цезарь, Джек Бенни, Джерри Льюис, англичанин Терри-Томас и другие.

Стенли Креймер давно вынашивал замысел комедийного фильма. По его представлению, погоня должна разрастись до таких гигантских размеров, что быстрый ритм, взволнованность, напряжение и смех будут сопровождать фильм от начала до конца.

И такой фильм он создал. Сценарий Уильяма Роуза позволил режиссеру осуществить свой давний замысел. Эта комедия своим каскадом из 217 (в печати называлась именно эта цифра) совершенно невероятных трюков, настолько перещеголяла все до этого виденное, что действительно убивает легкомысленное трюкачество, пустоту, бессодержательность большинства голливудских комедий. Она имеет и большой социальный смысл, так же проблемна и серьезна, как и все прошлые фильмы Креймера. Видимо, этим можно объяснить холодный прием премьеры чопорной голливудской публикой и недоброжелательный тон большинства вопросов, заданных журналистами Креймеру на пресс-конференции.

«ЧУДОВИЩА»

(Италия)

Фильм «Чудовища» состоит из двух с лишним десятков коротеньких новелл. Сюжетно они между собой не связаны, тематически тоже, связь лишь в том, что в каждой из них играют, чередуясь, Витторио Гассман и Уго Тоньяцци. Прекрасные актеры, любимцы публики, они демонстрируют здесь свое действительно подчас виртуозное мастерство. Новеллы подобраны так, чтобы зритель все время не уставал восхищаться и поражаться, видя, как Гассман и Тоньяцци предстают перед ним все в новых и новых обликах, вплоть до того, что в одной из новелл Гассман играет женщину. Правда, о перевоплощении в подлинном смысле этого слова, то есть о постижении актером характера персонажа, говорить большей частью не приходится (за исключением нескольких новелл с участием Тоньяцци), но это, видимо, и не входило в намерения авторов фильма, да и не этого, по всей вероятности, ждут от фильма «Чудовища» зрители.

Каждая новелла построена как бытовой анекдот, вся соль которого либо в парадоксальности самой ситуации, либо (в большинстве случаев) в неожиданности концовки. Развлекательный фильм? Да, конечно, причем сделанный на хорошем профессиональном уровне.

Но фильм не заслуживал бы серьезного разговора, если бы это был просто средний или даже хороший коммерческий боевик. В нем есть и кое-что иное, что делает его чрезвычайно характерным и показательным как для творчества поставившего его режиссера (Дино Ризи), так и для определенной тенденции в современном зарубежном искусстве.

При всей своей коммерческой развлекательности фильм претендует на прогрессивность. Прогрессивность эта впрямую заявлена в двух-трех новеллах...

...Зрительный зал кинотеатра. В кадре — зритель (Уго Тоньяцци) и его соседка, по всей вероятности жена. Показывается фильм о Сопротивлении: люди в немецкой военной форме расстреливают нескольких итальянцев в штатском, среди них мальчика. С наслаждением затянувшись папиросой, офицер отдает приказ; залп—и тела расстрелянных медленно сползают вдоль невысокой кирпичной стены. Не отрывая взгляда от экрана, мужчина в зрительном зале поворачивается к соседке и, с наслаждением затянувшись папиросой, произносит: «Знаешь, я думаю, нам надо будет построить вокруг дачи именно такую стену»,— и она понимающе и вдумчиво кивает головой

...Еще один эпизод. Редакция газеты. Сюда пришел убитый горем деревенский парень (Тоньяцци). Его сестра, жившая в городе, покончила с собой, и газеты полны догадок о причине самоубийства. Может, это поможет выяснить найденный им случайно дневник покойной, куда она день за днем записывала имена встречавшихся с нею мужчин, заботливо проставляя рядом с каждым именем цифру: «2000», «3500», «2500» («тридцать пять — два нуля, — читает он,— наверно, номер телефона»). Он все же догадывается, какую жизнь вела сестра, и потрясен этим, горе его неподдельно, ему мучительно стыдно за нее. И снова неожиданная концовка: он согласен передать дневник редакции для опубликования, но только за сумму, превосходящую ту, которую предлагает ему другая газета.

(Дело происходит в редакции прогрессивной газеты. По сюжету она могла бы быть какой угодно, но режиссер словно бы невзначай фиксирует наше внимание на объявлении у входа и надписях на дверях кабинетов. В других эпизодах то же: несколько раз на протяжении фильма в кадре газета и каждый раз — держит ли ее в руках сенатор, наживающийся на незаконных поставках, или перед нами просто газетный заголовок, сообщающий о загадочном убийстве, призванный служить экспозицией очередной новеллы,— каждый раз кадр построен так, что мы видим либо нижнюю часть заголовка: «Орган...», либо последние буквы названия прогрессивной газеты...)

Это как раз те две новеллы (к ним можно, пожалуй, присовокупить третью, о сенаторе), которые призваны придать фильму прогрессивность. Размещены они не кучно, а на строго выверенном расстоянии друг от друга, чтобы прогрессивность равномерно распределялась по фильму. А рядом с этими двумя или тремя — два десятка других...

...Таких, например, как новелла, названная английским (вернее, американским) словосочетанием: «Latin lovers». Выраженьице это получило права гражданства в английском языке сравнительно недавно, во всяком случае, после войны, когда богатые американки всех возрастов стали наезжать в Италию, надеясь, что «латинские любовники» доставят им сильные ощущения. На каком-то фешенебельном пляже мы и видим одну из таких американок — превосходно сложенную девицу в бикини — и двух возлежащих слева и справа от нее «lovers» (Тоньяцци и Гассман), которые украдкой — каждый со своей стороны — страстно поглаживают ее покрытое нежным загаром тело, скашивая в то же время глаза за вырез верхней части ее костюма.

Девица очаровательно лопочет что-то по-английски на серьезные темы, потом уходит в воду, а откинувшиеся на песок и не заметившие ее ухода «lovers», все так же изнывая от страсти, продолжают волосатыми руками гладить друг друга. Главное тут, конечно, девица и ее формы.

Пляж появится потом не раз и не два и в других новеллах. Другое, столь же постоянное место действия — постель (в некоторых случаях ее заменяет тахта). Постель, скажем, в которую жена приглашает ошеломленного любовника, в то время как муж в двух шагах от них смотрит телевизор, слепой и глухой ко всему, что делается рядом. «Опиум для народа» — названа эта новелла, и мысль в ней в общем-то есть, но главное опять-таки не мысль, а раздетая актриса.

Есть, однако, новелла, где все одеты, и одеты даже в неореалистические лохмотья, и у одетых в эти лохмотья персонажей нет денег не только на телевизионный «опиум», но и на лекарство для больного ребенка. Полный антураж неореалистического фильма: жалкая хибарка на фоне модерных зданий, зареванные дети, отчаявшаяся мать, безработный и отчаянно жестикулирующий отец (Гассман)... И все только ради финального «вдруг»: отправившегося, как семья и зрители полагают, на поиски работы и лекарства для ребенка отца мы вдруг видим среди таких же, как он, неистово орущих болельщиков на стадионе. Долго-долго длится этот эффектный финальный кадр, достаточно долго для того, чтобы с грустью подумать о том, что хотя эффекты в искусстве вещь порой небесполезная и шутить, конечно, можно надо всем, но...

Но авторы начали уже очередную новеллу. И хотя в ней, как и в двух десятках других, опять-таки не содержится ничего прогрессивного, но не содержится и ничего непрогрессивного, так что общий итог, если говорить о фильме в целом, вроде бы в пользу прогресса.

...Постановщик фильма Дино Ризи из тех режиссеров, по отношению к которым чаще всего употребляется эпитет «опытный» — они не завалят ни одного фильма, а время от времени могут даже создать и значительное произведение. Дино Ризи и не завалил ни одного из своих двадцати с лишним фильмов, а в двух-трех случаях («Трудная жизнь», «Поход на Рим» и, пожалуй, «Обгон») создал по-настоящему значительные и прогрессивные произведения, и хотя прочие его фильмы ничего прогрессивного не содержат, но и не содержат ничего непрогрессивного, так что общий итог опять-таки в пользу прогресса.

В «Чудовищах» перед нами странным образом предстает все творчество Ризи. Предстает в миниатюре (в одну двадцатую натуральной величины), но более четко и в более верных пропорциях, чем оно предстает в его более значительных фильмах и чем оно предстает в его чисто развлекательных произведениях. Внезапно стало ясно, почему такой, скажем, фильм, как «Трудная жизнь», встретил у передовой итальянской кинокритики довольно сдержанный, хотя в общем и благожелательный прием. Итальянские критики рассматривали «Трудную жизнь» в ряду других — развлекательных, безыдейных (в самом точном значении этого слова — лишенных идеи) — произведений этого режиссера. Бывает, правда, что прогрессивный режиссер для того, чтобы обеспечить себе возможность создавать фильмы, в которых он может выразить себя, свои идеи, свои убеждения, вынужден время от времени отдавать дань коммерции, как это делал, например, Де Сика, снимаясь в пустоватых комедиях... В случае Ризи дело обстоит не так.

Среди упреков, которые теперь, после «Чудовищ», можно задним числом адресовать «Трудной жизни», возможен и такой: герой фильма, журналист Сильвио Маньоцци,— левый не по глубокому внутреннему убеждению, не по кровной, осознанной до конца потребности отстаивать идею, ставшую его идеей, но в силу причин, в значительной мере случайных и внешних: инерция, привычка, устоявшийся круг знакомств, обида, рожденная собственной неустроенностью в жизни, и, может быть, более всего, просто-напросто потому, что быть левым — порядочнее, чем быть не левым. Вспомните, как бессильно отвисает его губа, когда миллионер предлагает ему баснословную сумму за малоблаговидный поступок; Сильвио человек порядочный и отказывается в конце концов, но именно в конце концов. («Вся беда в том, что Сильвио... возмущается обществом, где человек оценивается в зависимости от его доходов и марки автомашины, но в глубине души он иногда и сам чувствует себя неудачником»,— писал год тому назад В. Божович в своей статье о фильме.)

Впрочем, это и не упрек, даже, скорее, наоборот: сознательно или бессознательно, но авторам фильма удалось подметить тот действительно существующий сейчас в Италии (да и в одной ли Италии?) тип порядочного человека, для которого левизна, прогрессивность — одно из проявлений его житейской порядочности. Подобного рода левый (не будем брать это слово в кавычки) согласен, пожалуй, и пострадать — слегка или даже слегка больше, чем слегка — до известного предела. Бывают времена, когда быть левым модно и тем самым выгодно — не в грубо-материальном смысле, конечно, а в возвышенно-духовном, утонченном. Подобного рода левый журналист, левый режиссер, левый поэт и по натуре своей вовсе не против прогресса и уж, конечно, хочет, чтобы считали его борцом за прогресс, но только вот бороться — не может, не ощущает внутренней потребности, не хочет, хоть и не всегда сам себе в этом признается. Прогрессивность для него откуп, который он время от времени платит за свою житейскую устроенность, обретая тем самым устроенность душевную.

«В современной Италии стало модно быть красным. Это особенно справедливо для интеллигенции вообще и людей искусства, в частности»,— пишет американский журналист Эрнест Хаузе в статье, перепечатанной недавно в еженедельнике «За рубежом». Разумеется, произведения искусства имеют самостоятельную ценность, и мы с полным правом числим такие фильмы, как «Трудная жизнь», в ряду прогрессивных явлений современного зарубежного искусства. Не надо лишь спешить зачислять их автора, для которого левизна и прогрессивность — в чем-то мода, в один ряд с истинно прогрессивными художниками, каких немало в современной Италии, такими, скажем, как Нанни Лой и Франческо Рози, создающими «неприятные», борющиеся фильмы.

Вот те соображения, которые приходят в голову после просмотра фильма Дино Ризи «Чудовища»...

Ян Березницкий

«ТАК БЫЛО»

(Польша)

В польском фильме «Так было» собраны кинодокументы сентября 1939 года. Начало второй мировой войны. История одного месяца, в течение которого перестала существовать старая Польша. История месяца человеческих заблуждений, короткой памяти, легкомыслия и жестокого прозрения.

Став летописью трагедии народа, фильм перерос рамки хронологического отчета. Авторы (режиссеры Ежи Боссак и Вацлав Казмерчак) сумели соединить строгость историка с взволнованностью гражданина и патриота.

...Речь диктора суховата. Называются даты, географические пункты. Отсчитываются недели. Последовательно перечисляются оставленные рубежи и проигранные бои. Голос тоже ровный — почти без всплесков эмоций. Почему разговор о фильме, главная сила которого в зримых документальных кадрах, начат с диктора? Наверное, оттого, что в нем ярче всего отразился метод авторов: спокойствие хирурга, обнажающего ланцетом одну оболочку за другой. На операции врачи не пугаются обилия крови. Они стремятся вскрыть очаг губительной болезни. Именно доверие к спокойному анализу, который в силах проделать и зритель, порождает один из лучших эпизодов фильма — его начало. Авторы «сталкивают» кадры из кинохроники разных стран выпуска 1938—1939 годов. Хроника Польши, Чехословакии, нацистской Германии проходит перед нами без каких-либо комментариев. Звучат голоса «тогдашних» дикторов. Одни и те же факты — бахвальство польской военщины, беспомощная растерянность буржуазного правительства Чехословакии, дипломатические интриги Лондона, наглый натиск фашизма — переплетаются в самом разном освещении. Немецкий диктор, надрываясь, кричит о готовности отразить агрессию Польши. Чешский — благодарит дружественную Германию за покровительство. Польский — заверяет зрителя в незыблемости английских гарантий. Гремят торжественные марши, скачет конница, сверкают цилиндры дипломатов. И печатают шаг сапоги гитлеровских солдат — лейтмотив времени.

Разберется ли зритель в этом калейдоскопе? Авторы убеждены — разберется. У него есть компас — дистанция времени, взгляд из наших дней. Он — сегодняшний зритель — знает, чем это кончилось. Успех фильма в том, что его создатели учитывают жизненный и политический опыт зрителя-современника. Это дает им право на сдержанность.

Нет нужды сталкивать кадры архитектурных ансамблей довоенной Варшавы со зрелищем их развалин: поляки знают эти развалины. И пророческие слова на кадрах довоенной столицы — «останется только мученичество» — говорят им больше любых восклицаний.

Незачем говорить что-либо, когда на экране Гитлер пролетает в самолете над поверженной Польшей. Сегодня в зрительном зале вряд ли найдется человек, которого не окатила бы волна ненависти при взгляде на улыбающиеся, самодовольные лица руководителей «Третьего рейха».

И только горькая ирония — в этом есть что-то очень национальное, польское — приоткрывает боль историка: немецкие военные корабли, расстреливающие берега Польши,— «визит вежливости»; уланы, идущие с пиками на танки,— «на стороне Польши бравурность и лучшая в мире конница»; грустный вздох — «золотая польская осень!» — и охваченные огнем города.

Когда слово в фильме так сдержанно, картина обретает свой подлинно публицистический накал и значение исторического документа. Но она временами теряет его, когда текст становится настойчиво повторяющим изображение, когда теряется доверие ко «взгляду из сегодня». К счастью, таких моментов немного в фильме.

...Сражения, пожары, убитые. Но есть в этом фильме мирные картины, едва ли не страшнее зрелища войны. Беззаботная Варшава 1939 года прогуливается под звуки танго, веселая Варшава со спортивным энтузиазмом наблюдает за воздушными боями, марширует вполне элегантный женский батальон — идет игра в войну. Варшава аплодирует послам великих держав, охотно пообещавшим помощь, но спрятавшимся от изъявления благодарности за портьерами особняков. 1939 год, сентябрь, Варшава осажденная, но еще верящая в помощь союзников. И наконец, Варшава, захваченная оккупантами — нет ли среди плачущих женщин, провожающих колонны польских пленных, тех, кто лишь неделю назад посылали воздушные поцелуи французскому дипломату?

...Чирикают птицы, щелкают фотоаппараты, вытянулись германские офицеры: дипломатический корпус, сияя улыбками, покидает Варшаву.

...Гримаса мучительного стыда сковывает лицо генерала Куршебы, подписывающего капитуляцию Польши.

...Солдаты и офицеры нескончаемым потоком идут за колючую проволоку лагерей. Первый этап трагедии завершен. Трагедии народа, обманутого собственными чванливыми правителями и посулами западных держав.

Польский народ еще наберется сил и возьмет судьбу в свои руки, но пока стучат барабаны, маршируют сапоги, и человек с парикмахерскими усиками простирает руку над Варшавой.

Так все начиналось — говорит фильм. «Еще ни Польша, ни мир не знали гитлеровских методов». Потом мир узнал: «Сегодня нам принадлежит Германия, завтра весь мир». Марш гремит, и фашист-

ская саранча заполняет экран. Гитлеровцы идут по полям и дорогам, едут в машинах и на танках, топчут мостовые. Они, кажется, уже всюду, везде. Они улыбаются... У них закатаны рукава, но не для того, чтобы споровистей работать лопатой или кистью. Они дремлют на броне танков, устав вовсе не от покоса или кладки кирпича. Их ремесло— штык, и значит, по заслугам приходит возмездие, когда укладывают их навсегда на русском снегу.

Возмездия ждешь давно. Уже с того момента, как увидел самолет Гитлера в небе.

Авторы фильма понимают это. И в последних кадрах русские артиллеристы бьют и бьют по рейхстагу. Не много ли этих кадров? Нет, не много. Так и надо: огонь, огонь и еще огонь по фашизму! И если на протяжении всего фильма скромное название «Так было» читается «Пусть никогда больше так не будет!», то финальные кадры предупрэждают: «Так будет с теми, у кого коротка память».

Л. Гуров

«ЖИЗНЬ БЕЗ СЧАСТЬЯ»

(Япония)

Я плохо знаю японскую кинематографию, вернее, не знаю совсем. Думаю, что у нас мало кто сможет говорить о ней, как специалист,— наши японоведы не знают кинематографа, кинематографические критики не знают японского языка. Эйзенштейн его знал и написал превосходную статью о японском кино, но она имеет только историческое и теоретическое значение — тогда кино было «немым».

Но все-таки те немногочисленные встречи с японским кинематографом, которые были, стали для нас радостным открытием неведомого нам искусства. Трудно забыть «Голый остров» Кането Синдо, а те, кому посчастливилось увидеть «Рашомон» и «Семь самураев» Акиры Куросавы, навсегда запомнили величественный эпос этих картин. Национальная традиция по-разному сказалась в произведениях этих мастеров, но она окрасила мужественные и серьезные фильмы своеобразием народной эстетической традиции.

Скажу прямо — фильм режиссера Кэндзи Мидзогути «Жизнь без счастья» не стоит сравнивать с лучшими произведениями японской кинематографии. Он отнюдь не открытие в искусстве, хотя и получил премию на Венецианском фестивале 1952 года. Наверное, это все-таки просто рядовой хороший фильм, но и он свидетельствует о кинематографической и литературной культуре японского искусства.

В центре фильма судьба молодой девушки (ее интересно играет актриса Кинуё Танака) из обедневшей самурайской семьи. Родители продают ее в качестве наложницы богатому князю, жена которого не способна иметь детей. Девушка должна родить князю сына — продолжателя рода, но стать женой князя она не может. Однако возникает неожиданное обстоятельство: когда молодая женщина рожает наследника и ее функция исчерпана, выясняется, что князь увлекся наложницей. Это недопустимо и противно самурайским обычаям, и поэтому жена князя настаивает, чтобы молодую женщину не только разлучили с ребенком, но и изгнали из дому. Далее разрабатывается мотив постепенного падения героини — родители не принимают возвратившуюся дочь. Она поступает в услужение к купцу, который, конечно, пытается соблазнить красивую служанку. Жена купца ее выгоняет. Молодой женщине удается выйти замуж за мелкого ремесленника, но мужа убивают разбойники, а родственники изгоняют ее из дому. Она ищет убежища в монастыре, но и там не задерживается — ее увлекает за собой влюбленный в нее приказчик, обокравший хозяина. Его арестовывают, и она опять оказывается без защиты и крова. Умирающую с голода, ее подбирают сердобольные проститутки, и она вынуждена заниматься позорным их ремеслом. Наконец возникает просвет — героиня узнает о смерти старого князя и о том, что его наследник разыскивает свою мать. Но придворные не дают ей увидеться с сыном. Они не могут допустить, чтобы князь узнал, что его мать стала проституткой. Героиня опять погружается в нищету и позор.

Мелодраматический этот сюжет разработан интересно и своеобразно. В фильме как бы погашены мелодраматические ситуации и выпячены только те, в которых рассказано о психологии и судьбе героини. Поэтому выигрышные на первый взгляд драматические ситуации не только не развиты, но и попросту опущены. К примеру, авторы фильма сознательно опускают все перипетии увлечения князя своей молодой наложницей. Больше того, князь вообще не показан в фильме. И это умно — ситуация приобретает типовое значение, ее трагизм не случаен. Точно также опущены сцены убийства мужа героини, ссора с жадными родственниками, присвоение наследства. Дело не в том, что авторов интересуют только результаты сюжетных ситуаций, а не их разработка. Они настойчиво проводят свою основную мысль. Их интересует не форма угнетения личности — форма может быть и случайной,— а само угнетение, являющееся результатом жестокой общественной несправедливости.

Фильм, по существу, сведен к монодраме. Персонажи возникают в нем только тогда, когда они необходимы для рассказа о судьбе героини. Все внимание отдано ей, ее судьбе, ее поведению, ее пси-

хологии. Тут авторы фильма не жалеют времени и детализируют поведение героини с завидной подробностью и точностью.

Кинуё Танака играет свою героиню превосходно. Замечательная японская школа лицедейства чувствуется в каждом ее скупом жесте, в каждом лаконичном движении лицевых мускулов. Я сознательно говорю о движении мускулов, а не о мимике — именно так играют японские актеры. Но при всей условности их поведения оно до краев психологически выразительно, за схематическим жестом чувствуется большая правда страстей.

Такова же и режиссура фильма — лаконичная, почти условно-схематическая и вместе с тем выразительная.

Вот одна из заключительных сцен картины.

Придворные разрешают героине увидеть сына, при условии что она с ним не заговорит. Она стоит среди его приближенных в саду дворца и ждет его появления.

Возникает музыка — пронзительная и быстрая. Это музыка движения князя.

Вот он появляется под сводами деревянной галереи. Он идет быстро, откинув голову назад, это символизирует его гордость. За ним идут две красавицы и небольшая свита.

Героиня бросается к сыну. Ее не пускают приближенные. Она рвется из их рук.

Опять музыка. Опять проход князя — он идет в том же ритме и темпе по той же галерее. Кажется, что повторен первый кусок — во всяком случае, во втором нет ни одной новой детали.

Героиня опять пытается догнать князя. Придворные опять ее не пускают. Мизансцена повторяется целиком — изменено только место действия — в первый раз героиня стояла под деревом, во второй раз у лестницы.

Так происходит три раза. Един ритм, повторяются движения, повторена мизансцена. Это отнюдь не режиссерская бедность, а высокий эстетический расчет.

Лаконичность и единообразие подчеркивают трагическое содержание сцены, она как бы троекратно произносится, и нет нужды в том, чтобы менять поведение персонажей, менять обстановку, ритм, мизансцену.

Повторение здесь сильнее перемены.

Действие фильма развертывается в Киото — старой столице феодальной Японии, пыльном, лишенном растительности не то городке, не то большой деревне, с обветшавшими деревянными домами. В фильме нет традиционных японских «красивостей», нет привычной экзотики вишневых веток и горных вершин. Обстановка действия нарочито неживописна, лишена феодальной пышности, и это подчеркивает обветшание самурайской, уходящей Японии.

Так оказывается, что стиль драматургии фильма, стиль актерского исполнения и режиссуры — един.

Хочется почаще видеть работы прогрессивных японских кинематографистов. Они делают подлинное искусство, и мы с радостью его для себя открываем.

М. Блейман

НОВЫЕ РАБОТЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ ГДР

Советские читатели уже знакомы с новым романом Кристы Вольф «Расколотое небо» («Иностранная литература», 1964, № 1). Режиссер Конрад Вольф работает над экранизацией этого произведения. Сценарий фильма написан автором книги совместно с Конрадом и Герхардом Вольфом.

«Роман «Расколотое небо» привлекает меня своей жизненной правдой,— заявил режиссер.— И автор книги и я стремимся к одному и тому же: показать человека на фоне общественного окружения, показать отношение отдельных людей к нашей действительности на этапе стабилизации и притом в стране с сугубо специфической политической ситуацией, в стране, искусственно разорванной на две части».

Фильм расскажет о радостях и надеждах, о трудностях и заботах современной немецкой молодежи. Поэтому не удивительно, что заняты в нем главным образом молодые актеры. Риту играет студентка первого курса Берлинского театрального училища Рената Блюме. Это ее первая роль. Роль Манфреда исполняет Эберхард Эше, дебютировавший в кино в фильме «Туман» («Призрак «Принцессы Индии»).

После завершения работы над «Расколотым небом» Конрад Вольф намеревается начать подготовку к съемке фильма по роману Фейхтвангера «Гойя».

Печать ГДР сообщает также о ряде других новых работ кинематографистов республики. Режиссер Ганс-Иоахим Каспржик экранизирует известный роман Ганса Фаллады «Волк среди волков». В главных ролях Георг-Михаэль Вагнер и молодая актриса Петра Ледиг. Актер Ульрих Тайн выступает в качестве постановщика: завершив фильм «Другой рядом с тобой», он приступил к съемкам фильма, действие которого происходит в болгарском курортном городе Варна. В роли польской певицы, полюбившей немецкого боксера, снимается польская певица Елена Майданец, боксера играет Манфред Рихтер. Оператор Хартвиг Штробель.

АНГЛИЯ

«Лондон в крахмальном воротнике и с грязной шеей» — таким, по словам продюсера, должна предстать английская столица в сорокаминутном видовом фильме «Лондон после наступления темноты» режиссера А. Миллера.

●

Английские кинематографисты будут снимать два фильма о первой мировой войне. Один из них — по известной пьесе Роберта Шерифа «Конец пути» — ставит режиссер Джон Криш. Второй фильм называется «Великое наступление, Сомма, 1916». Постановку его предполагается поручить Кену Хьюзу («Процесс Оскара Уайльда») или Руперту Хартфорду Дэвису.

●

Драматург Брендан Биэн, ирландец по происхождению, несколько лет назад дебютировал на лондонской сцене. Ныне Биэн — один из популярнейших молодых писателей Англии. Джоан Литтлвуд, долгие годы руководившая прогрессивным театром «Уоркшоп» и недавно начавшая работать в кино, готовится к съемкам фильма по первой пьесе Биэна «Заложник».

Доналд Плезенс и Алан Бейтс в фильме «Сторож» по пьесе Гарольда Пинтера (режиссер Клив Доннер)

Петер БАЧО

ПОЧЕМУ Я РЕШИЛ СТАТЬ РЕЖИССЕРОМ

Вот уже пятнадцать лет как я пишу сценарии. Их было много: были среди них хорошие, слабые, средние... Наконец я решил, что пришла пора не только писать сценарии, но и заняться режиссурой.

Почему? — спросите вы.

Писатель имеет свои мечты и представления. Имеет их и режиссер. Мечты писателя и мечты режиссера даже в случае наиболее гармонического сотрудничества никогда не совпадают. Полагаю, что мечты режиссера всегда берут верх. Таков закон жизни! Дзаваттини — этот ставший уже классиком итальянский сценарист — сравнивает писателя-сценариста с мужчиной, который многие годы упорно и терпеливо ухаживает за одной девушкой, наконец приглашает ее к себе домой, надеясь насладиться ее любовью. Он психологически и практически уже считает, что одержал победу над ней, но происходит непредвиденное... В самый последний момент внезапно открывается дверь — и на пороге появляется режиссер, выгоняет его из комнаты и... пожинает урожай, который взрастил другой.

Я решил не допустить подобного положения...

Мой первый фильм «Летом это просто» повествует об истории, случившейся с очень юными людьми, и когда я еще писал сценарий, я понял, что не смогу найти исполнителей среди артистов-профессионалов.

Едва закончив работу над первым вариантом сценария, я стал рыскать по школам, фабрикам, заводам, университетам в поисках моих героев. Более полугода я искал их. Часто терял терпение, впадал в уныние, думал уже, что все мои поиски будут напрасными, что не найду тех, о ком мечтал. Часто казалось, что внешне тот или иной из кандидатов подходил, но при более близком знакомстве они оказывались людьми пустыми, неинтересными...

Я ведь искал не таких людей, у которых был явно выраженный актерский талант, а таких, которые чувствовали бы то, что от них требуется, которые знают жизнь, обладают чутьем... Я был уверен, что если найду таких, то остальное приложится.

Наконец после долгих поисков я нашел исполнителей для главных ролей. Моя героиня — школьница, а герой — студент-биохимик. Среди моих артистов есть рабочий-стеклодув, учитель, электромонтер...

На первых репетициях мы, собственно, и не репетировали, а я добивался, чтобы эта компания узнала друг друга, я стремился возбудить их интерес, разгорячить их, сплотить. Долго изучал их личности, особенности каждого из них... После всего этого я понял, что должен переработать в корне весь сценарий. Ведь я не хотел формировать исполнителей ролей, а стремился к тому, чтобы они жили своими собственными характерами, проявили свою индивидуальность, свою личность.

Даже во время съемок я продолжал изменять диалоги, если исполнители ролей предлагали свои более подходящие реплики...

Этот мой метод, естественно, нельзя обобщать и считать подходящим при всех случаях жизни. Быть может, в следующем фильме я буду работать совсем по-иному. Но работа над фильмом «Летом это просто» оставила неизгладимые впечатления и воспоминания не только у меня одного, но и у моих «артистов». Мы надеемся, что рассказанная нами история будет поучительна и для молодых зрителей. Ведь именно к этому мы должны стремиться в нашей благородной деятельности по воспитанию нового человека.

Будапешт

ИТАЛИЯ

Витторио Де Сика закончил работу над цветным широкоэкранным фильмом «Вчера, сегодня, завтра». Фильм состоит из трех эпизодов, главные роли в которых исполняют София Лорен и Марчелло Мастроянни. Критика единодушно отдает предпочтение первому эпизоду (сценарий Эдуардо Де Филиппо), основанному на подлинном факте, взятом из газетной хроники. Лорен великолепно играет неаполитанку, которой приходится спекулировать контрабандными сигаретами, чтобы прокормить мужа-безработного и ораву ребятишек. Детей становится с каждым годом все больше, ибо только рождение нового ребенка может спасти мать от тюрьмы. Когда же ее все-таки арестовывают, соседи по кварталу, такие же бедняки, как она, собирают сумму, необходимую для уплаты штрафа и ее освобождения. Рецензенты подчеркивают, что содружество Де Сика с Де Филиппо и Лорен (все трое, между прочим, неаполитанцы) оказалось очень плодотворным.

Сценарии двух остальных эпизодов написаны Чезаре Дзаваттини. В основу второго эпизода — «психологического» — положен знакомый советским читателям один из последних рассказов Альберто Моравиа «Слишком богата». В нем Лорен создает образ скучающей светской дамы из Милана, которой из-за ее богатства стали недоступны простые человеческие чувства. Третий эпизод — веселый и остроумный — поставлен в том же сочном «боккаччевском» духе, что и «Лотерея», — эпизод, созданный два года назад Дзаваттини и Де Сика в фильме «Боккаччо, 70».

Следующим фильмом Де Сика будет экранизация пьесы Де Филиппо «Филумена Мартурано», которую тот некогда сам ставил в кино.

Главную роль в фильме Де Филиппо играла его сестра — знаменитая драматическая артистка Титина Де Филиппо (недавно скончавшаяся). В новом варианте «Филумены» героиню будет играть София Лорен.

●

Популярный итальянский актер Уго Тоньяцци снимается в фильме «Коку великолепный». Это экранизация одноименного романа Кромелинка, которую осуществляет Антонио Пьетранжели.

РУМЫНИЯ

Наибольший успех в прошлом году выпал на долю фильма «Тудор» (о герое восстания 1821 года против турецких оккупантов Тудоре Владимиреску). В течение одного лишь месяца фильм посмотрело свыше миллиона зрителей.

●

Двенадцать новых художественных фильмов производства киностудии «Бухарест» выйдут в скором времени на экраны страны. Ближайшие премьеры: «Шаги к Луне» (режиссер Ион Попеску-Гопо), «Времена года» (режиссер Савел Штиопул), «Фаница» (режиссер Д. Саизеску).

Несколько картин будет завершено к двадцатой годовщине освобождения страны. Три из них посвящены героической деятельности румынских коммунистов в годы фашистской диктатуры: «Северное шоссе» по роману Э. Барбу (режиссер Ю. Миху), «Квартал веселья» по сценарию выпускника Московского Литературного института Иона Григореску (режиссер М. Маркус) и «Воскресенье, в 6 часов» (режиссер А. Пинтилие). Зрители увидят экранизацию романа Ребряну «Лес повешенных» (режиссер Ливиу Чулей).

Кроме того, будет выпущено десять документальных фильмов, посвященных социалистическому строительству в Румынии, и около ста кукольных и рисованных фильмов для детей. Предусматривается создание трех художественных фильмов совместно с зарубежными студиями.

●

Новый фильм «Морской котик» (авторы сценария П. Лускалов и В. Попеску) рассказывает о борьбе органов госбезопасности РНР со шпионами, засылаемыми в страну империалистическими разведками. Кроме известных киноактеров Юрие Дарие, Виктора Ребенджука, Тома Думитриу, Коли Реуту в фильме выступает Леопольдина Балануца, актриса Бухарестского молодежного театра. Поставил фильм режиссер Георге Турку — выпускник ВГИКа.

США

Между Нью-Йорком и Лос-Анжелосом проложен кабель, позволяющий транслировать из одного города в другой звук и изображение. Этим кабелем связано около ста кинотеатров. Новая система позволяет избежать перевозки фильмокопий, а также обеспечивает просмотр в кинозалах театральных представлений, концертов, спортивных игр. Изобретением заинтересовались представители французской Федерации владельцев кинотеатров, хотя, как утверждают, его осуществление во Франции возможно лишь через три-пять лет.

●

Кинг Видор будет снимать в Лондоне фильм о Сервантесе по мотивам известного романа Бруно Франка.

ФРАНЦИЯ

Ален Жессуа закончил свой первый полнометражный фильм «Жизнь наизнанку», который он поставил по собственному сценарию. Жессуа долгое время работал ассистентом у Жака Беккера, Макса Офюльса, Ива Аллегре. В 1957 году он поставил короткометражный фильм «Леон — Луна» (по сценарию Жака Превера), который получил премию Жана Виго.

Жессуа заявил, что в своем фильме он пытался поставить проблему личного счастья в современном обществе. Герой фильма, молодой человек, служащий небольшой фирмы по торговле недвижимостью на Монмартре, в один прекрасный день вдруг на-

Роже Кожьо в поставленном им фильме «Записки сумасшедшего» по Гоголю (Франция)

чинает понимать, что он живет серо и неинтересно. Он решает вырваться из поглотивших его мелких будничных дрязг и найти свое маленькое личное счастье. Но оказывается, что это возможно только ценой несчастья других.

«Я хотел показать историю нравственного пробуждения человека,— говорит режиссер.— Мой герой стал эгоистом потому, что современный мир с его укладом и противоречиями толкает его на это. Я не думаю, что возможно индивидуальное счастье одного только человека. Человек не может быть счастлив в одиночестве. Мой герой не понимает этого и разрушает все вокруг себя, надеясь таким образом убежать от реальной действительности...».

●

Поэт и сценарист Жак Превер приступил к работе над фильмом «Между небом и землей» по роману швейцарского писателя Готтфрида Келлера. Время действия фильма — средневековье. Главный герой — монах, одержимый мыслью обратить на путь истинный профессиональных преступников. Его будет играть египтянин Омар Шериф, исполнитель одной из главных ролей в фильме «Лоуренс Аравийский».

●

Выдающиеся актеры французского кино и театра Даниэль Дарье и Жан-Луи Барро награждены орденами Почетного легиона.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Карел Кахиня по сценарию Яна Прохазки снял фильм «Высокая стена». Героиня фильма — двенадцатилетняя девочка, которая посещает в одной из пражских больниц юношу, страдающего параличом (его играет актер Вит Ольмер). Жизнерадостность ребенка, подружившегося с больным помогает юноше пережить внутренний надлом, вызванный тяжелым недугом. В роли девочки снималась ученица одной из школ города Остравы.

Следующей работой Кахини будет фильм «Подвода», сценарий которого также написан Прохазкой.

●

Индржих Полак, фильм которого «Икария ХВ 1» был удостоен главной премии на состоявшемся в прошлом году в Триесте международном фестивале научно-фантастических фильмов, ставит по сценарию Ота Гофмана картину о современной молодежи — «Путешествие на планету Миккимаус».

●

В основу нового фильма режиссера Иржи Крейчика «Рассказы из первой республики» положены новеллы Карела Чапека «История брачного афериста» и «Любители ковров».

●

Документальный фильм «Память нашего дня» — об освобождении Чехословакии от фашистского ига — создал недавно режиссер Ян Немец. В картину включены кадры, снятые во время сражений, которые вели в Чехословакии советские войска.

По сценарию Арношта Люстига Ян Немец ставит фильм «Алмазы ночи» и одновременно работает вместе с Люстигом над сценарием фильма «Дита Саксова».

●

Вратислав Блажек написал сценарий фильма «Ужасная женщина» — о конькобежцах-фигуристах. Это будет совместная постановка студий «Баррандов» и ДЕФА (ГДР).

ЮЖНО-АФРИКАНСКАЯ РЕСПУБЛИКА

В Иоганнесбурге во время демонстрации кинофильма в одном из кинотеатров полиция арестовала около трехсот зрителей. Единственная их вина — принадлежность к индийской национальности. Дело в том, что согласно закону, принятому в 1896 году, индийцам не разрешается по воскресеньям посещать рестораны, кафе и места развлечений. Большинство арестованных было подвергнуто денежному штрафу.

ЯПОНИЯ

Режиссер Акира Куросава будет руководить съемками полнометражного документального фильма об Олимпийских играх, которые состоятся летом в Токио.

ПОДВОДЯ ИТОГИ...

Во французской газете «Либерасьон» напечатаны некоторые данные о положении в кинематографии ряда стран в 1963 году.

Согласно этим данным, в Италии за десять месяцев 1963 года было начато производством 213 фильмов, из которых 25—документальных и фильмов-ревю. Улучшилась посещаемость.

В Англии посещаемость не перестает падать. В 1963 году закрылось много кинотеатров. Большое беспокойство вызвала покупка правительством прокатной фирмы «Бритиш лайон», поощрявшей независимых продюсеров, выпустивших лучшие английские картины последних лет («Вкус меда», «В субботу вечером, в воскресенье утром», «Том Джонс» и другие). Как сообщает печать, сделано это для того, чтобы затем перепродать «Бритиш лайон» частной фирме, которая предложит лучшую цену.

В Японии в 1963 году было снято 362 фильма, то есть на 12 фильмов меньше, чем в 1962 году. Наибольшим успехом пользовался фильм Акиры Куросавы «Между небом и землей». Возрос импорт иностранных картин.

В Мексике продолжает углубляться кризис кинопроизводства. В 1963 году выпущено 40 фильмов, в основном, как отмечает «Либерасьон», невысокого качества.

В Бразилии было снято 28 полнометражных картин. Лучшим, вслед за фильмом «Обет», был «Видас Секас», рассказывающий о трагедии крестьянской семьи, согнанной со своей земли.

Трудный год пережило аргентинское кино. Между кинопредпринимателями и хозяевами кинотеатров возникали многочисленные конфликты. Имели место забастовки и локауты. В результате было закончено только 25 фильмов. Единственная картина, имевшая успех в стране,—«Стрекоза — не насекомое».

«ЦЕНЗУРЫ НЕ СУЩЕСТВУЕТ»

Сокращенный перевод статьи Андре Мюллера из газеты «Дойче фольксцайтунг» (ФРГ)

В статье 5 конституции ФРГ сказано совершенно ясно и четко: «Цензуры не существует».

Однако в сфере кинопродукции провозглашенное право систематически нарушается. Здесь цензура налицо.

Прямая и косвенная цензура кинопродукции в ФРГ осуществляется не каким-либо центральным органом, а «целым рядом различных учреждений, действующих по определенной системе», как пишет Энно Паталас в журнале «Фильмкритик» (1963, № 8). Речь идет прежде всего о следующих учреждениях: Межминистерский комитет, Добровольный внутренний киноконтроль (ДВКК), Бюро оценки кинокартин (БОК), существующие в каждой земле, и, наконец, сами кинопрокатчики.

Когда фильм отснят и вышел из студии, то режиссер — как бы знаменит он ни был — не имеет ни малейшей гарантии в том, что его творение выйдет на экран в том виде, как было выпущено. Режиссер должен быть готов к тому, что кинопрокатчик сократит фильм или просто выбросит часть диалога, иногда даже придаст диалогу противоположный смысл. Если же режиссер является представителем одного из восточноевропейских государств, то ему приходится опасаться, что таинственный Межминистерский комитет просто запретит демонстрацию фильма без указания причин.

Через Межминистерский комитет проходят все фильмы социалистических стран. Не вдаваясь в объяснения, этот комитет запрещает фильмы, которые, с его точки зрения, могут служить «средством пропаганды против свободного демократического строя или против идеи взаимопонимания народов». Впрочем, комитет не «запрещает», он лишь «не дает разрешения». Так в течение пяти лет «не давалось разрешения» на демонстрацию знаменитого фильма Вольфганга Штаудте «Верноподданный»; этот фильм был создан режиссером еще на студии ДЕФА. Приведем хотя бы неполный список присланных с Востока фильмов, целиком или частично застрявших в рогатках цензуры за последние годы:

«Александр Невский» Эйзенштейна (Советский Союз). На экраны был выпущен вариант с такими купюрами, что продолжительность фильма сократилась со 111 минут до 78; но и эта редакция демонстрировалась лишь неофициально;

«Тихий Дон», серии 2-я и 3-я (Советский Союз);

«Мать Иоанна от ангелов» (Польша);

«Высший принцип» (Чехословакия);

три северовьетнамских документальных фильма, которые должны были демонстрироваться во время Недели фильмов стран Азии во Франкфурте-на-Майне;

один болгарский фильм, предназначенный для «Дней короткометражного фильма» в Оберхаузене.

Все эти фильмы упомянуты Рейнгольдом Э. Тилем, критиковавшим действия Межминистерского комитета в газете «Цайт». Очевидно, что ни одна из перечисленных картин не может служить «средством пропаганды против свободного демократического порядка или против идеи взаимопонимания народов». Фильм Эйзенштейна — шедевр мирового значения. «Мать Иоанна от ангелов» — произведение польского режиссера Кавалеровича — тоже считается образцом высокого мастерства. «Тихий Дон» создан по знаменитому роману Шолохова, изданному также в ФРГ. «Высший принцип» — фильм об учителе, который в условиях фашистской оккупации проникается мыслью о необходимости уничтожить тирана. Таким образом, запрет этих фильмов вовсе не был направлен на защиту «свободного демократического порядка в ФРГ», поскольку никто на этот порядок не покушался.

Мы не собираемся подвергать критике те или иные частные решения Межминистерского комитета. Поставим вопрос по-другому: не является ли вся деятельность комитета попросту противозаконной? Именно в этом плане рассматривает проблему Р. Э. Тиль в упомянутой статье.

Он делает совершенно правильный вывод: «Итак, Межминистерский комитет, основываясь на «Законе о соблюдении запретов», присваивает себе функции федерального конституционного суда».

Интересно, что «Закон о соблюдении запретов» вообще не защищает конституцию. Это видно из следующего обстоятельства. В соответствии с законом каждый иностранный фильм должен представляться в «Федеральное управление по отраслевой экономике», которое с помощью Межминистерского комитета принимает решение о выпуске фильма на экран. Однако имеется распоряжение федерального правительства, освобождающее всю кинопродукцию Запада от контроля. Следовательно, фильмы фашистского содержания могут ввозиться свободно, без всяких ограничений. Тиль комментирует:

«А ведь фильмы такого направления могут поступать из многих стран, например из Испании,

Португалии, Южной Африки, Гаити или Южного Вьетнама, а также из демократических стран Запада. И против проникновения этих фильмов федеральное правительство никаких мер предосторожности не принимает. Получается, что антидемократическое направление представляется правительству не таким уж скверным. Лишь бы не пропустить коммунистические идеи! Из дополнительного распоряжения о свободном допуске западных фильмов видно, что закон вовсе не охраняет демократию, как это хотят представить, поскольку он не обеспечивает защиты от фашистской пропаганды».

Но вот недавно Бонну не понравился фильм об итальянском Сопротивлении «Четыре дня Неаполя». Поскольку существует распоряжение о свободном допуске западной кинопродукции, этот фильм мог бы попасть в прокат немедленно, пройдя лишь Добровольный внутренний киноконтроль. Но, видимо, кто-то не решился положиться на заключение одной лишь этой организации. Был устроен закрытый просмотр в Министерстве иностранных дел с приглашением чиновников из других министерств и бундесвера. И фильм был отклонен, хотя вообще не существует никаких юридических оснований для подобной секретной предварительной цензуры, проводимой к тому же органом произвольного состава. Разумеется, зная приговор предварительной цензуры, Добровольный внутренний киноконтроль не рекомендовал фильм к выпуску на широкий экран.

Отличаясь сочетанием трусости и высокомерия, боннские чиновники, видимо, считают граждан ФРГ политическими младенцами; отсюда и возникла система противозаконной цензуры. Еще раз процитируем Тиля:

«Итак, проблему можно свести к одному вопросу: признают ли лидеры ФРГ, что рядовые граждане республики имеют право на самостоятельное политическое суждение? Если ответить на этот вопрос утвердительно, то нужно отменить закон. Если же ответить отрицательно, выражая тем самым мнение, что необходимо защищать граждан от вредных посторонних влияний с помощью цензуры, то придется признать ФРГ тоталитарным государством, а конституцию клочком бумаги».

●

...Витторио Де Сика представил в прокат — а тем самым и в ДВКК — свой фильм «Альтонские узники» по пьесе Жан-Поля Сартра. У нас в ФРГ Витторио не любят. Он снимал сцены фильма в Восточном Берлине с театром «Берлинер ансамбль». В фильме выражены некоторые мысли о душной политической атмосфере в ФРГ, это, собственно, и есть основная тема. Как и следовало ожидать, ДВКК немедленно потребовал выкинуть некоторые места. Было признано нежелательным оглашать имена промышленников, уличенных в содействии палачам Освенцима. Не понравились высказывания типа: «У нас есть пушки и масло. И солдаты. А завтра будет бомба» или: «Тогда мы тряхнем гривой, и ты увидишь, как наши господа запрыгают, словно блохи». ДВКК усмотрел в этих пассажах всякого рода опасности, как и в сцене, где герой покидает место своего добровольного заключения и видит на экране телевизора Франца Иозефа Штрауса, а затем события у Берлинской стены...

Скандал с фильмом Де Сика — явление не единичное. ДВКК изуродовал и документальный фильм Эрвина Лейзера «Майн кампф». Из документального фильма Эугена Когона «Диктаторы» вырезаны кадры, показывающие отпразднованную со средневековой пышностью свадьбу дочери диктатора Франко. Основание: «ставятся под угрозу отношения Германии с иностранным государством». Зато те части фильма, где подвергаются нападкам Советский Союз и Фидель Кастро, возражений не вызвали, никто не выразил опасения, что могут пострадать «отношения с иностранным государством». Тем самым весь этот инцидент предстает как явный акт цензуры в интересах правительственной политики. Короткометражный фильм «Кому до этого дело?», рисующий судьбу одного эмигранта-алжирца, был запрещен, поскольку «способен испортить наметившиеся добрые отношения с Францией». Просмотрев фильм «Ева и священник», ДВКК настоял на удалении сцены отпущения грехов, якобы оскорбляющей «религиозные чувства широких кругов населения».

Зато ДВКК нисколько не колебался при выдаче разрешения на демонстрацию такой ярко выраженной халтуры нацистского толка, как пропагандистские фильмы «Старый и молодой король» и «Увольнение». Членам ДВКК даже в голову не пришло, что эти ленты могут оказать какое-то вредное воздействие на зрителя...

Побочный эффект киноцензуры, пожалуй, еще более вреден, чем основной. Чтобы не вызвать раздражение членов ДВКК, а также получить от земельного Бюро оценки кинопродукции заключение «ценный фильм» или «чрезвычайно ценный фильм», снижающее сумму налога, прокатчики в огромном большинстве случаев сами осуществляют цензуру, то есть удаляют из фильмов все то, что, по их предположению, могло бы не понравиться в Висбадене, где заседает ДВКК. Из каждых десяти крупных произведений киноискусства, которые мы видим на экране, сокращается не менее пяти! Таковы факты.

Дневник редакции

В ЛЕНИНГРАДЕ на заседании секции критики СРК главный редактор журнала «Искусство кино» Л. Погожева выступила с докладом «Советское кино сегодня».

В обсуждении затронутых проблем приняли участие ленинградские критики, литературоведы, драматурги. Обсуждение положило начало работе семинара кинокритиков по актуальным проблемам киноискусства.

Ленинградские критики решили проводить занятия семинара раз в месяц.

●

В КИНОТЕАТРЕ «МОСКВА» состоялась встреча редакции журнала «Искусство кино» со зрителями. С сообщениями о работе журнала и размышлениями о том, что происходит сегодня в киноискусстве, выступили сотрудники журнала.

●

ЭСТЕТИКА И КИНОКРИТИКА. Так была определена тема двухдневного совещания, созванного Институтом философии Академии наук СССР совместно с Союзом работников кинематографии, редакциями газеты «Советская культура» и журнала «Искусство кино». Целью этого совещания было обсудить современные задачи эстетики и кинокритики, проследить, насколько связаны между собой эстетическая наука и так называемая конкретная критика, как отвечают они на те требования, которые выдвигает перед ними жизнь, которые предъявляет партия, придавая большое значение этому участку идеологической работы.

Участники совещания подчеркивали важнейшую роль кинокритики в процессе развития современной кинематографии, как искусства подлинно массового, народного, проникнутого пафосом и идеями своего времени, в формировании и укреплении верных идейно-эстетических позиций художника, в воздействии на зрителя, на его вкусы, на понимание и оценку кинопроизведений. В ходе обсуждения говорилось, что большой отряд кинокритиков — и ее старые, многоопытные кадры и молодое пополнение — ведет серьезную, большую работу и по освоению классического наследия советского кино, его лучших традиций, и по разработке современных проблем киноискусства. Однако, если посмотреть на эту работу с высоты огромных задач, продиктованных жизнью, если обратиться к указаниям партии, высказанным во время встреч руководителей партии и правительства с творческой интеллигенцией, то окажется, что у нашей кинокритики еще немало пробелов, немало нерешенных вопросов, не всегда еще критика занимает боевую, авангардную роль в борьбе за подлинно реалистическое, глубоко-идейное искусство.

Вместе с тем отмечалось и отставание нашей эстетической науки. Одна из серьезных бед нашей эстетики состоит в том, что она непомерно мало уделяет внимания конкретному творческому процессу, не обращается, как правило, к анализу конкретных явлений искусства. Отсюда и неразработанность таких важнейших проблем, как проблема художественной правды, соотношения искусства и действительности и т. д.

В результате всего этого и могла возникнуть та путаница и теоретическая неподготовленность, которые долгое время давали о себе знать в вопросе о сюжете, в отношении к такому явлению, как дедраматизация.

Обращая внимание на слабые звенья нашей эстетики и кинокритики, участники совещания в то же время указывали на те серьезные трудности, с которыми приходится сталкиваться работникам теоретико-критического фронта. У них нет подлинно научной базы — с библиотекой, фильмотекой, со всякого рода подсобным материалом. Критики разобщены, усилия их не координируются. Поэтому участники встречи высказывались за организацию научного киноинститута или Академии кино, что систематизировало бы, подняло бы на следующую ступень работу теоретиков и критиков кино.

Немалое место занял разговор о позиции советской кинокритики в анализе явлений современного буржуазного киноискусства, в борьбе с вредными тенденциями зарубежной кинематографии.

На совещании выступили: М. Афасижев, И. Вайсфельд, А. Вахиметса, Е. Вейцман, Л. Григорян, Н. Киященко, Ю. Колпинский, Н. Лейзеров, М. Маркович, А. Новогрудский, Н. Парсаданов, Л. Погожева, Г. Пузис, В. Разумный, В. Шалуновский.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Я шагаю по Москве», 8 ч.

Сценарий Г. Шпаликова; режиссер-постановщик Г. Данелия; главный оператор В. Юсов; художник А. Мягков; режиссер М. Чернова; композитор А. Петров; звукооператор С. Минервин. Комбинированные съемки: оператор Б. Плужников; художник А. Рудаченко.

В ролях: Н. Михалков, А. Локтев, Г. Польских, Е. Стеблов, А. Алейникова, В. Ананьина, С. Беседина, В. Васильева, Н. Виноградова, Н. Лихобавина, Е. Мельникова, И. Мирошниченко, А. Павлова, А. Румянцева, И. Скобцева, Л. Соколова, Д. Столярская, И. Титова, В. Бабенко, Б. Балакин, В. Басов, Б. Битюков, А. Боголюбов, Р. Быков, В. Волков, Г. Гуськов, П. Должанов, Л. Дуров, Е. Казаков, Уно Масааки, К. Новиков, А. Смирнов, В. Сороковов, В. Шилов, В. Шкуркин, В. Шурупов, Г. Ялович.

●

«Встреча на переправе», 5 ч., цветной.

Сценарий В. Беляева; постановка Г. Егиазарова; главный оператор С. Шейнин; художник А. Пархоменко; композитор В. Юровский; текст песен М. Матусовского; звукооператор А. Ванециан; оператор С. Шемахов; режиссер О. Герц.

В ролях: Г. Фролов, И. Шантырь, Игорь Цветков,

В эпизодах: В. Санаев, Б. Новиков, П. Любешкин, Е. Максимова, О. Маркина.

●

«Именем Революции» (по одноименной пьесе М. Шатрова), 9 ч.

Сценарий М. Шатрова, Ю. Тимофеева; режиссер-постановщик Г. Габай; главный оператор С. Зайцев; режиссер Л. Инденбом; художник Ф. Ясюкевич; композитор М. Чулаки; текст песен Е. Аграновича, М. Лисянского; звукооператор Л. Беневольская.

В ролях: В. И. Ленин — Б. Смирнов, Ф. Э. Дзержинский — А. Ромашин, В. Д. Бонч-Бруевич — А. Алексеев, Петька — Алеша Батенин, Васька — Рафек Сабиров, Яшка — Володя Борисычев, Сеня — В. Денисов, Тоня — Б. Манякина, Женя — Л. Гордейчик, Борис — И. Иванов, Степан — В. Головненков, Романовский — М. Глузский, Малинин — Б. Битюков, Ярцев — С. Десницкий, Елизавета Алексеевна — Л. Смирнова, Савельев — П. Любешкин, тетя Глаша — М. Андрианова.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Понедельник — день тяжелый», 9 ч.

Автор сценария А. Васильев; режиссер-постановщик И. Лукинский; оператор Г. Гарибян; художник Л. Безсмертнова; композитор В. Гамалия; звукооператор Л. Бухов; режиссер М. Бердичевский.

В ролях: Христофоров — И. Воронов, Стряпков — Н. Грищенко, Каблуков — В. Чекмарев, Кокин — С. Хитров, Соловьева — Л. Хитяева, Королькова — Е. Понсова, Зоя — Т. Совчи, Вася — В. Петров, Латышев — В. Муравьев, Сухов — Ю. Медведев, Мария Павловна — М. Гаврилко, Елена Сергеевна — Е. Мельникова.

В эпизодах: В. Баландин, П. Винник, В. Владимирова, С. Дружинина, М. Жарова, А. Игнатьев, А. Кубацкий, Е. Новиков, И. Рыжов, Ф. Сергеев. Текст от автора читает Н. Александрович.

●

«Если ты прав...», 9 ч.

Сценарий Э. Брагинского, Ю. Егорова; использован рассказ Г. Шелеста «Самородок»; постановщик Ю. Егоров; операторы: И. Шатров, П. Катаев; художники: И. Бахметьев, Н. Сендеров; композитор М. Фрадкин; текст песни В. Лазарева; звукооператор Н. Озорнов.

В главных ролях: Алексей — С. Любшин, Галя — Ж. Болотова, дедушка — А. Краснопольский

В ролях: Г. Соколова, Г. Сайфулин, А. Волков, В. Грачев, Д. Шутов, И. Лапиков, Г. Лямпе, М. Львов, М. Медведев, В. Щеглов, Н. Ковшов, П. Вишняков.

В эпизодах: Б. Ардов, Е. Бамдас, О. Видов, Н. Вепренцева, Н. Гицерот, Н. Глебова, А. Данилова, И. Каширин, Л. Калюжная, Г. Крынкин, Л. Королева, К. Левинсон, О. Маркина, В. Печников, Н. Романов, Н. Смирнов, П. Тарасов, В. Тульчинский, В. Уральский.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Пока жив человек», 8 ч.

Авторы сценария: И. Ольшанский, Н. Руднева; режиссер-постановщик Г. Аронов; главный оператор Э. Розовский; художник В. Волин; режиссер И. Гиндин; композитор И. Шварц; звукооператор Р. Лапинский; оператор М. Аврутин. Оператор комбинированных съемок М. Покровский.

В ролях: Широков — В. Заманский, Зинаида Ивановна — Н. Ургант, Надя — О. Забара, Юрий Сергеевич — С. Плотников, Неля — Е. Королева, Федя — В. Костин, тетя Саша — О. Порудолинская, Кравцов — Л. Галлис, жена Кравцова — Л. Штыкан, главный инженер — Б. Фрейндлихс, Иван Данилович — В. Чекмарев, Игорь — Ю. Родионов, Омельченко — А. Ян.

В эпизодах: Б. Аракелов, М. Блинова, В. Ефимов, В. Егоренкова, Л. Жуков, К. Калинис, С. Мазовецкая, А. Трусов, А. Филиппов, Г. Штиль, Р. Эсадзе.

●

«Два воскресенья», 9 ч., цветной.

Автор сценария А. Гребнев; режиссер-постановщик В. Шредель; главный оператор С. Иванов; операторы: Э. Яковлев, Е. Мезен-

цев, Б. Тимковский; главный художник А. Блэк; композитор А. Петров; текст песен Л. Куклина, А. Кушнера; звукооператор А. Шаргородский; режиссер Г. Мочалов.

В ролях: Л. Долгорукова, В. Корецкий, Л. Макарова, В. Максимов, Т. Панкова, В. Пугачева, С. Филиппов, Н. Волков, М. Глузский, М. Полбенцева, Б. Лескин, А. Смирнов, А. Соколов, М. Блинова; от автора В. Рецептер.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Наймичка» (по одноименному произведению Тараса Шевченко и опере М. Вериковского), 9 ч., цветной.

Сценарий И. Молостовой, М. Ткача; режиссеры-постановщики: И. Молостова, В. Лапокныш; оператор С. Лисецкий; художник Н. Резник; режиссер И. Левченко; звукооператор Р. Максимов. Комбинированные съемки: оператор П. Король; художник М. Полунин.

В ролях: Ганна — В. Донская-Присяжнюк (поет Л. Лобанова), Настя — Л. Руденко, Трофим — Б. Гмыря, Марко — А. Поддубинский (поет В. Тимохин), Катря — М. Форманюк (поет Е. Чавдар), Улан — А. Мовчан.

В эпизодах: А. Власова, П. Михневич, Д. Капка, Виталий Лобода.

●

«Стежки-дорожки», 7 ч., цветной.

Сценарий Н. Зарудного; постановка О. Борисова, А. Войтецкого; оператор М. Беликов; художник В. Кузьменко; режиссер И. Бжеский; композитор М. Табачников; текст песни М. Львовского; звукооператор Л. Вачи.

В ролях: Роман — О. Борисов, Воронюк — Е. Весник, Калистрат — Б. Бибиков, Оксана — Л. Земляникина, Дудка — П. Шпрингфельд, начальник пожарной охраны — С. Шеметило, Сенька — В. Гусев, Марина — Л. Буракова, Архип — Н. Яковченко.

В эпизодах: Н. Гринько, К. Кульчицкий, А. Клюшин, М. Криницына, Е. Моргунов, А. Папанов, Л. Перфилов, С. Сибель, А. Юрченко, Ю. Яковченко.

●

«Новеллы Красного дома», 7 ч.

Автор сценария В. Земляк; постановка Н. Мащенко, И. Ветрова; оператор Н. Кульчицкий; режиссер В. Кучвальский; художники: Н. Тумина, Э. Шейкин; композитор К. Доминчен; звукооператор Г. Парахников. Комбинированные съемки Ф. Семянникова.

В ролях: Дуся — Л. Мерщий, Максим — Ю. Панич, Стоколос — В. Чекмарев, профессор — Н. Волков, Рубан — Е. Гвоздев, тракторист — В. Волков, Вальдшнеп — П. Шкреба, Степан — Володя Голубев.

В эпизодах: К. Мухитдинов, Н. Талюра, В. Костенко, Ф. Гладков, С. Лихогоденко, А. Перфилов, Таня Шлюко.

ОДЕССКАЯ СТУДИЯ и МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Первый троллейбус», 9 ч.

Авторы сценария: Ю. Шилов, И. Леонидов; режиссер-постановщик И. Анненский; оператор В. Гришин; художник Ю. Богатыренко; композиторы: А. Эшпай, Р. Бойко; текст песен Л. Дербенева; звукооператор Д. Флянгольц; режиссер В. Григорьев.

В ролях: Светлана — И. Губанова, ее отец — Л. Свердлин, Мария Игнатьевна — Н. Сазонова, Сергей — А. Демьяненко, Павел — Д. Щербаков, Вася — Е. Ануфриев, Сеня — О. Даль, Кирюшин — В. Борцов, Даша — Н. Дорошина, Синицын — В. Брылеев, Колька — М. Кононов, вахтер — А. Грибов, пьяный — Г. Вицин, диспетчер — М. Крепкогорская, усатый водитель — Н. Парфенов, ухажер — В. Сомов, милиционер — П. Савин, первый водитель — С. Чекан, молодежная бригада: Д. Зайцев, В. Зотов, В. Житников, Г. Качин, В. Колокольцев, М. Суворов, В. Устинов.

В эпизодах: А. Будницкая, Л. Гордейчик, К. Гурецкая, И. Зарубина, П. Суханов, Г. Шмайлов, М. Цинман.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«40 минут до рассвета», 8 ч.

Авторы сценария: Р. Виккерс, А. Каневский; постановка Б. Рыцарева; оператор И. Никман; художник Б. Кавецкий; композитор М. Марутаев; звукооператор Т. Силаев; режиссер Ю. Филин.

В ролях: Константин Метелев — Г. Стриженов, Нина — Л. Данилина, Григорий Батура — В. Баландин, Василий Бродов — К. Яницкий, Демид Антонович — Д. Милютенко, Барсук — К. Кульчицкий, Тамара — Алла Шнейдерман, Алик — Витя Король, Непомнящий — С. Яковлев, Савина — Н. Жуковская.

В эпизодах: Т. Алексеева, И. Дашковская, А. Зимина, Д. Кистова, А. Кудрявцева, Н. Семенцова, С. Турова, В. Борук, В. Второв, Е. Дубасов, Ю. Галкин, С. Гайдучек, А. Коляда, Л. Каневский, А. Короткевич, Г. Милляр, А. Орлов, П. Пекур, А. Петров, В. Савельев, З. Стомма, В. Фуцик, О. Хроменков.

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«12 часов жизни», 8 ч.

Автор сценария М. Еленин, Г. Марьяновский; режиссер-постановщик А. Рахимов; оператор В. Коротков; художник Д. Ильябаев; композитор С. Юдаков; текст песен А. Сидки; звукооператор Р. Гайнуллин; режиссер С. Харламов. Танцы Г. Валамат-заде.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Фариза — Т. Абидова-Грачева (дублирует С. Холина), Мурад — Н. Айтматов (В. Рождественский), Махмуд — А. Латфи (М. Пуговкин), Алим — Я. Ахмедов (Н. Александрович), Гульчехра — Х. Назарова (З. Земнухова), Кудрат — А. Касымов (С. Цейц), Надира — С. Азаматова (Р. Макагонова), Юсуф — Т. Ишанходжаев (В. Прокофьев), Умаров — А. Рахимов (А. Задачин), директор совхоза — З. Дустматов (К. Тыртов), директор клуба — В. Чалов (М. Глузский).

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛМ»

«Улица слушает», 1 ч.

Автор сценария и режиссер Валерну Гажиу; оператор Д. Моторный; композитор Э. Лазарев; звукооператор А. Буруянэ; художник Е. Можайченко.

В ролях: О. Мухина, В. Гажа, Н. Дони, А. Коча, Н. Константинова, В. Богату, М. Бадиков, А. Морару.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Заяц и еж» (по мотивам сказки И. Франко), 1 ч., цветной.

Автор сценария А. Снесарев; режиссер-постановщик И. Гурвич; художники-постановщики: А. Лавров, И. Малова; композитор И. Шамо; звукооператор Р. Пекарь; художники-мультипликаторы: В. Гончаров, А. Грачева, М. Драйщун, В. Дахно, В. Демкин, А. Педан, Л. Телятников, О. Ткаченко, Б. Храневич, Д. Черкасский, Н. Чернова.

Роли озвучивали: Н. Панасьев, В. Дуклер, Г. Лойко.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Свинья-копилка» (по мотивам сказки Г. Х. Андерсена), 1 ч., цветной.

Сценарий С. Рунге и А. Кумма; режиссер Л. Мильчин, художники - постановщики: Ф. Епифанова, Л. Мильчин; композитор Я. Френкель; звукооператор Б. Фильчиков; оператор М. Друян; художники-мультипликаторы: В. Арбеков, С. Дежкин, К. Чикин, В. Бобров, Б. Бутаков, Л. Ковалевская, О. Геммерлинг.

Роли озвучивали: Е. Понсова, И. Карташева, Э. Гарин, С. Цейц, М. Виноградова.

●

«Наш карандаш» («Светлячок» № 4), 1 ч., цветной.

Автор сценария В. Сутеев; режиссер и художник В. Дегтярев; оператор М. Каменецкий; композитор Р. Леденев; звукооператор Г. Мартынюк; мультипликаторы-кукловоды: В. Пузанов, П. Петров, куклы изготовили: В. Куранов, О. Масаинов, Б. Караваев, под руководством Р. Гурова.

Роли озвучивали: Р. Зеленая, К. Румянова, С. Цейц.

ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Гость с острова Свободы», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Боровик, Р. Кармен; режиссер и оператор Р. Кармен; главный оператор В. Киселев; операторы: П. Касаткин, В. Микоша, А. Семин, И. Бганцев; монтаж С. Пумпянской; звукооператор В. Котов.

Текст читает Л. Хмара.

●

«Пусть всегда будет солнце», 5 ч.

Автор сценария Л. Браславский; режиссер Н. Соловьева; главный оператор В. Ходяков; операторы: А. Вакурова, Ю. Монгловский, Л. Панкин, М. Попова, А. Саранцев; композитор В. Юровский; музыкальное оформление И. Швейцера; звукооператоры: И. Воскресенская, С. Сенкевич.

Текст читают Т. Вдовина, Л. Хмара.

●

«Счастья тебе, Мали!», 4 ч., цветной.

Режиссер - оператор В. Ешурин; оператор А. Истомин; текст М. Стуруа; звукооператор В. Георгиевская.

Текст читает Л. Хмара.

●

«На старте миллионы», 6 ч., цветной.

Авторы сценария А. Кулешов, И. Прок; режиссер А. Рыбакова; главные операторы: Ю. Леонгардт, А. Хавчин; операторы: О. Арцеулов, И. Гутман, Г. Захарова, В. Копалин, А. Кочетков, Ю. Монгловский, Е. Мухин, Л. Панкин, Е. Федяев; композитор А. Зацепин; слова песни А. Галича; звукооператоры: В. Бабушин, В. Котов; художник И. Нижник.

●

«Искусство миллионов», 6 ч., цветной.

Авторы сценария: Д. Анастасьев, А. Арканов; режиссер А. Лебедев; операторы: Ю. Буслаев, Е. Ефимов, Е. Яцун; звукооператоры: Ю. Огаджанов, А. Петров.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО - ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Золотые ворота», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Небера, М. Черпа; режиссеры: В. Небера, Л. Френкель; операторы: Ф. Каминский, С. Эпштейн; композитор И. Драго; звукооператор И. Ренков.

ГРУЗИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Страна древней культуры», 5 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Г. Асатиани; операторы: Г. Асатиани, О. Деканосидзе; режиссеры по монтажу: Ж. Ломидзе, И. Швелидзе; автор текста М. Стуруа; художник И. Нижник; композитор Д. Торадзе; звукооператоры: А. Дзагания, М. Гванцеладзе.

Текст читает Л. Хмара.

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Четыре песни о Таджикистане», 5 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Б. Кимягаров; главный оператор В. Байков; операторы: В. Бидало, И. Барамыков, Е. Кузин; текст Э. Марьямова; песни Е. Долматовского; композитор А. Зацепин; звукооператор Г. Мартынюк.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Звездный путь», 6 ч., цветной.

Автор сценария Е. Рябчиков; режиссер Д. Боголепов; главные операторы: Д. Гасюк, И. Касаткин; композиторы: В. Гевиксман, А. Островский; текст песни Л. Ошанина; звукооператор В. Кутузов; операторы: В. Афанасьев, Б. Головня, В. Суворов, М. Бесчетнов. Съемки на космодроме операторов В. Астрова, Л. Потапова, Ю. Шерстнева. Съемки в космосе В. Быковского, В. Николаевой-Терешковой. Режиссер-монтажер И. Докучаева; режиссеры-мультипликации: И. Аксенчук, В. Одинцов; художник - мультипликатор Н. Гребнев. Операторы комбинированных съемок: В. Сивков, И. Поденщиков.

Текст читает Л. Хмара.

●

«Отто Юльевич Шмидт» 5 ч.

Автор сценария и режиссер - постановщик В. Шнейдеров; авторы текста: А. Гастев, В. Шнейдеров; главный оператор Г. Хольный; художник - постановщик Л. Чибисов; композитор В. Гевиксман; звукооператор В. Кутузов. Комбинированные съемки: Е. Чайковский, В. Селицкий, С. Валов, В. Сивков.

Текст читает Л. Хмара.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«По газонам ходить разрешается», 9 ч.

Производство киностудии «Гунния», Будапешт.

Авторы сценария: Петер Бачо, Петер Сас; режиссер Карой Макк; оператор Дьердь Иллеш; композитор Сабольч Фенеш; звукооператор Тибор Райки; художники: Ласло Дуба, Жужа Лазар.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Ре-

жиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа Е. Нестеров.

В ролях: Клари Толнаи, Антал Пагер, Золтан Маклари, Дьенди Полони, Геза Торди, Имре Шинкович, Шандор Кемювес, Йожеф Сендре, Мария Керестеши, Дьюла Бенке.

Роли дублируют: Л. Штыкан, Б. Фрейндлих, Н. Гаврилов, В. Костин, Л. Колпакова, П. Кашлаков, Ю. Дедович, Л. Малиновская, Ю. Соловьев, Е. Барков.

●

«Мамутек», 1 ч., цветной.

Производство студии короткометражных фильмов в Варшаве.

Автор сценария и режиссер Тереза Бадзиан; художник-постановщик Катаржина Латалло; оператор Ришард Вроблевский; композитор Влодзимеж Котоньский.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа М. Мирошкина; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Электра» (по трагедии Еврипида), 11 ч.

Производство киностудии «Финос-фильм», Афины.

Сценарий и постановка Михалиса Какоянниса; оператор Вальтер Лассали; художник Спиро Василиу; композитор Микис Теодоракис; звукооператор Микес Дамалас.

Субтитры выполнены Субтитровой мастерской Госкомитета Совета Министров РСФСР по кинематографии.

В ролях: Ирен Папас, Алека Катсели, Янис Фертис, Теано Иоаниду, Нотис Перниалис, Такис Эммануил, Фоэбус Рацис, Манос Катракис, Элени Карпета, Кити Арсени, Элени Макри, Элени Марину, Анна Стивриду и другие.

●

«Любовь и мечта», 10 ч.

Производство студии «Камаль Аш-Шанави и К°», ОАР.

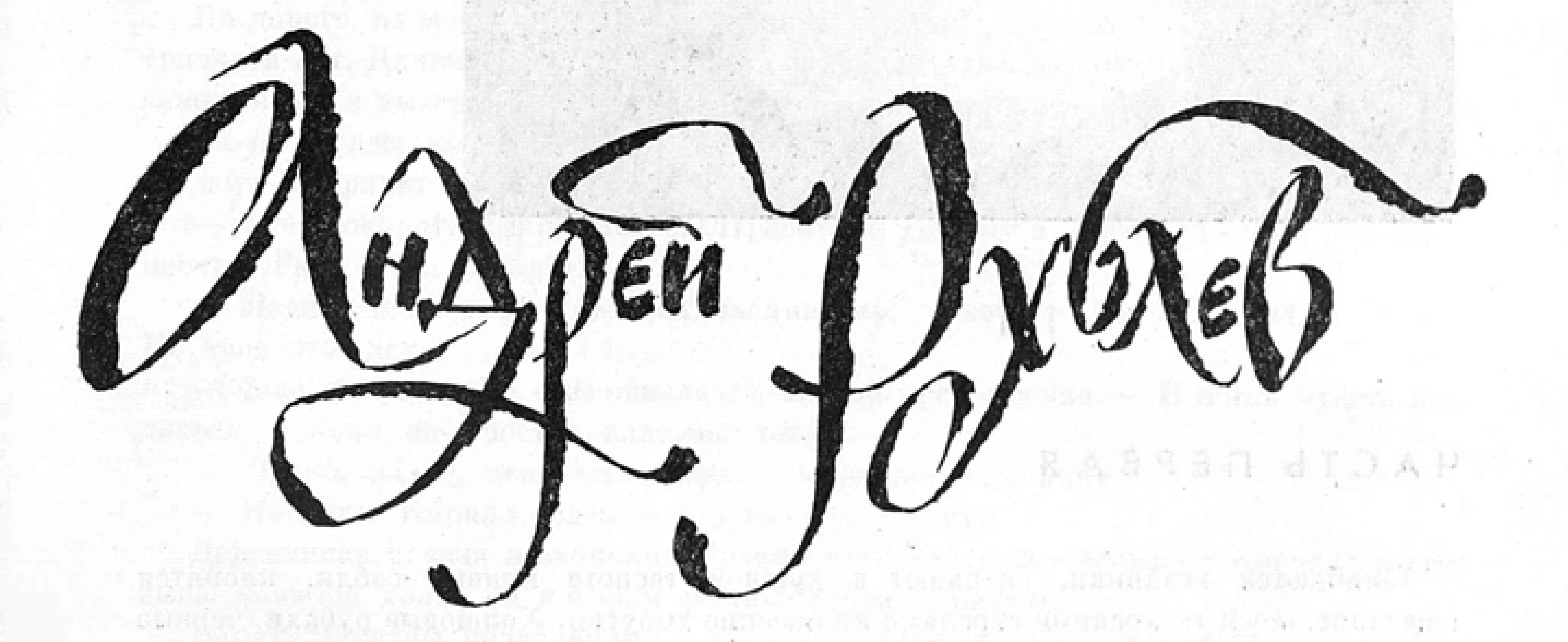
Автор сценария Фаик Исмаил; режиссер Хисам Уд дин Мустафа; оператор Клельо.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа К. Амиров.

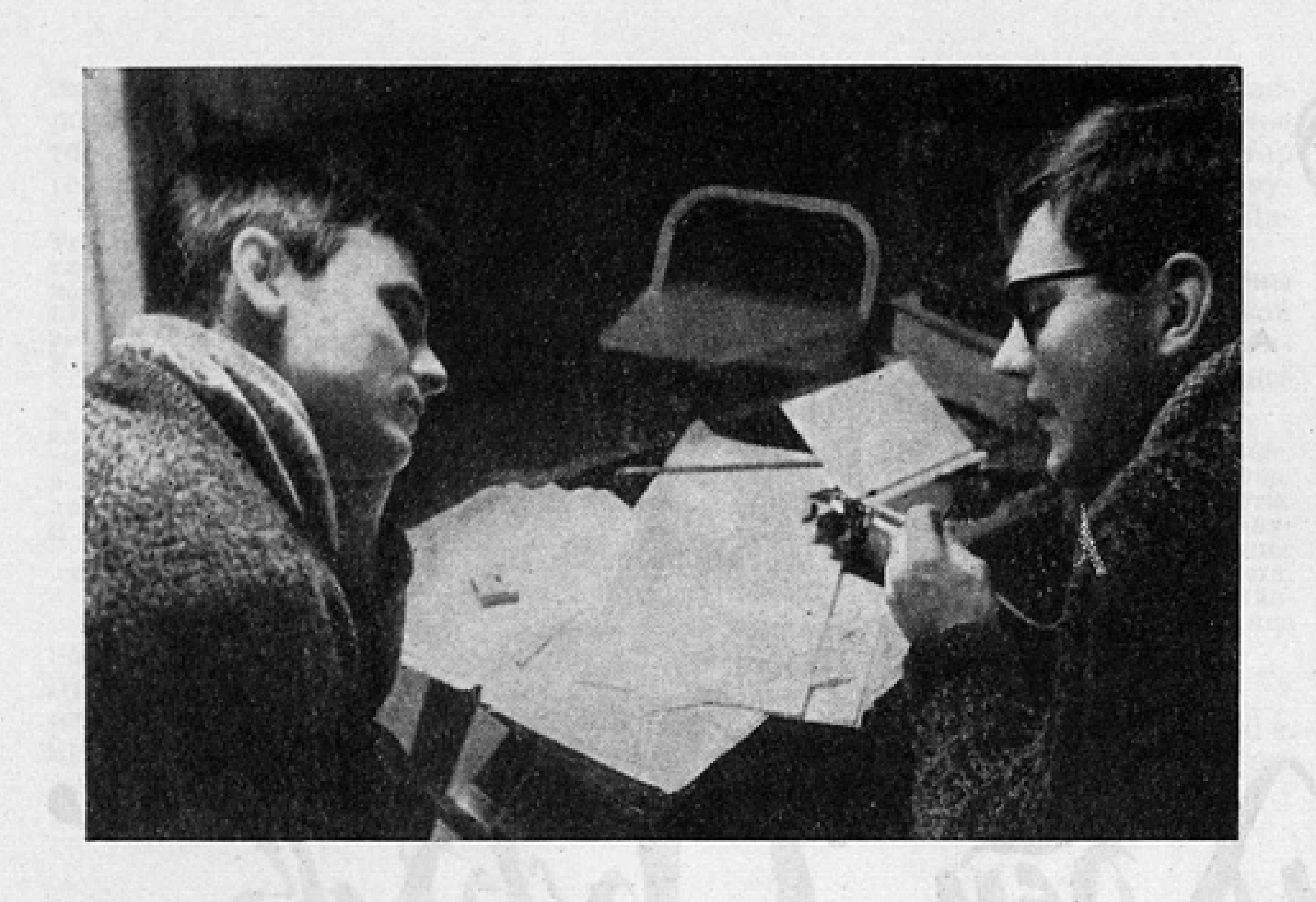
Роли исполняют: Надин Лутфи, Камаль Аш-Шанави, Махмуд Ас-Сабба, Юсеф Шаабан, Абдель Халек Салех, Луфти Абдель Хамид, Мади, Изз эд Дин Абдель Азиз Хуршейд.

Роли дублируют: В. Чаева, А. Карапетян, Н. Гицерот, Я. Беленький, А. Юрьев, В. Баландин, Н. Немоляев, Э. Геллер.

Андрей КОНЧАЛОВСКИЙ, Андрей ТАРКОВСКИЙ



Искусство Кино



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Сшибаются всадники, сверкают в душной тесноте кривые сабли, клонятся ощетинившиеся татарскими стрелами княжеские хоругви. Холщовые рубахи, черные от крови, бритые головы, пробитые стрелами, разбитые топорами красные щиты, бьющаяся на спине лошадь с распоротым брюхом. Пыль, вопли, смерть.

И когда не выдерживают русские напора вражеской конницы, вылетает из леса неуставший засадный полк Боброка и мчится по полю, почти не касаясь земли, и обрушивается на татар, и теснит, и вот уже гонит по полю, красные хоругви летят над белыми всадниками, и валится вместе с конем в облаке пыли шалый от страха враг...

Заваленное трупами Куликово поле, словно в обморок, опрокидывается в ночную темноту.

Рассвет. Вдоль берега стелется туман.

В безмолвии степи, покрытой убитыми, возникает цоканье копыт. Русский дружинник с трудом открывает глаза.

По полю сквозь туман медленно едет татарин на вороной кобыле. Русский приподнимается из последних сил, шарит вокруг себя в скользкой холодной крови, натыкается на брошенный меч, но в глазах у него темнеет, и он в забытьи падает лицом вниз.

На фото (слева направо): А. Тарковский, А. Кончаловский.

Лошадь под татарином вздрагивает, шарахается в сторону и мчится по степи, и эхо бешеной скачки несется над застывшим Доном. Из груди татарина торчит стрела. Он давно уже убит, лошадь мертвым вынесла его из вчерашней сечи, но на землю он падает только сейчас, сброшенный карьером мчащейся навстречу солнцу вороной кобылы.

Скоморох. Лето 1400 года

Яркое утро. В распахнутые ворота Троицкого монастыря медленно въезжают два воза, груженные дубовыми бочками. Взмыленным лошадям тяжело: они приседают и для облегчения выкручивают передок то вправо, то влево.

По дороге из монастыря, ведущей вниз, к лугам, спускаются трое: Кирилл — тридцати лет, Даниил Черный — сорока и двадцатитрехлетний Андрей. Все трое в заношенных и выгоревших на солнце монашеских затрапезах.

Из-за ограды выбегает запыхавшийся служка, шныряет вокруг испуганными глазами и кричит им вслед:

— Отец говорит: возвращайтесь! Просит он! Некому в Троице образа, говорит, писать! Ради бога, говорит!

— Ладно тебе там! — не останавливаясь, отвечает Кирилл. — Иди, иди! Не твое это дело!

— Еще пожалеете! — с неожиданной злобой орет служка. — В ногах будете валяться, только не простит владыка тогда!

— Ладно, ладно, неизвестно еще!.. — огрызается Кирилл.

— Не надо, Кирилл, идем, — торопит его Даниил.

Деревянная ограда и звонница Троицы становятся все меньше и меньше, и все выше кажется холм, на котором расположилась обитель.

Парит. Чернецы, подавленные духотой и ожиданием грозы, молча идут по нескошенным заливным лугам.

— Где ночевать-то будем? — лениво спрашивает Кирилл.

— Не знаю, — еле отзывается Даниил, — там посмотрим.

— Сейчас дождь пойдет, — тихо говорит Андрей.

— Чего это у тебя гремит? — спрашивает Даниил у Кирилла, кивая на его набитую котомку.

— Иконы унес.

— Какие иконы?

— Свои, — улыбается Кирилл, — все, какие написал здесь, все и унес!

— Нехорошо... — вздыхает Андрей.

— Что? — спрашивает Кирилл.

— Что из Троицы уходим...

— А что, может, торговлей займемся или лучше деньги мужикам в рост давать станем, как владыка наш? А? В храме скоро торговать начнут и рубли свои менять ржавые... Купцы.

— В Москве лучше будет, — говорит Даниил.

— Вот ты всегда так, Андрей, — замечает Кирилл, — сначала одно, потом другое... Семь пятниц.

— Вместе же решали, — заключает разговор Даниил.

Они идут в предгрозовом полумраке, мимо разбросанных вдоль опушки леса стогов сена.

— Жалко просто,— зло улыбается Андрей и, глядя вверх, протягивает руку навстречу вкрадчиво начинавшемуся дождю.— Вот и заморосил! Чего-то мне кажется, что никогда я и не вернусь сюда больше.

— Да,— соглашается Даниил,— вот, к примеру, береза эта. Ходишь мимо нее чуть не каждый день и не замечаешь, а знаешь, что не увидишь больше — и вон какая стоит... красавица.

— Конечно, — говорит Андрей. — Десять лет!

— Девять,— поправляет Кирилл.

— Это ты девять, а я десять.

— Да нет. Я семь, а ты девять.

Андрей шевелит губами и, нахмурившись, думает о годах, проведенных в Троице.

— А ведь в Москве живописцев и без нас видимо-невидимо. А, Даниил?— обращается к старшому Кирилл.

— Ничего, какую-нибудь подыщем работенку. А если мы им не нужны, так они нам понадобятся. Я тебе говорю, одного Грека Феофана посмотришь, на всю жизнь задумаешься.

— Все это, конечно, так,— улыбается Андрей,— да только грустно как-то... Обидно, что ли?

Гремит гром, небо становится сумрачным, ливень барабанит по спинам путников. Подобрав набрякшие полы ряс, они бегут в сторону деревеньки, смутно виднеющейся сквозь плотную пелену дождя.

У крайней избы — пристройка, с плотно убитым глиняным полом и стеной, увешанной сбруей, косами и граблями.

У стены, прямо на сене и на занавоженной лавке, сидят несколько мужиков. На полу ведро с брагой и ковш. Мужики громко смеются, кричат, а по сараю мечется щуплый человечек с большой головой и, резко ударяя в бубен, пронзительным голосом поет песню про боярина, которому сбрили бороду, и о том, как жалко ему несчастного боярина, ставшего похожим на бабу и вынужденного от стыда прятаться по задам.

Темп песни нарастает, слова ее поначалу превращаются в скороговорку, а потом и вовсе теряют смысл и звучат, как наговор, но мужики не могут удержаться от хохота, потому что скоморох так смешно выпячивает живот и делает такие уморительные рожи, что смысл песни ясен и без слов. А танец все ускоряется, скоморох размахивает бубном, то ударяя им себя по коленям, то по лбу, то создавая им непрерывный нарастающий звон. Он скачет по сараю, и умирающие со смеху мужики, беленые стены с развешанными на них хомутами, уздечками и серпами, оконце, в котором мелькают проливные потоки дождя, трое монахов в дверях, сам скоморох в развевающейся рубахе, без устали извергающий столько звуков и веселья,— все сливается в отчаянную веселую карусель. Вот скоморох вскакивает на колени к мужику, оттуда на лавку, с лавки, перевернувшись в воздухе, падает на пол, хватает клок сена, цепляет его на голову и ползет, изображая под общий хохот умирающего от позора толстопузого боярина, вдруг перестает кричать, переходит на истерический шепоток и напряженное позвякивание бубном, свистнув, вскакивает,

стягивает штаны под гомерический хохот невменяемых зрителей и показывает всем свой худой белый зад. Это кульминация. Наконец скоморох встает на руки, дрыгая ногами, истошно визжит по-поросячьи, но вдруг вздрагивает и падает на землю. Испуганно глядя на стоящих у входа иноков, он тяжело дышит, и капельки пота повисают на его длинном носу.

Все оборачиваются к дверям и замолкают.

Один из мужиков, очевидно хозяин, поднимается со своего места.

— Чего вам? — не сразу спрашивает он.

— Да вот, гроза... переждать,— говорит Даниил.

Хозяин молча выбирает из бороды крошки и переводит угрюмый взгляд со скомороха на примолкших мужиков, потом на монахов, стоящих у входа, с порослью дождевой капели за спиной.

— Да мы не помешаем... Вы празднуйте...

Хозяин улыбается и дерзко предлагает:

— Может, бражки выпьете? Смотри, вымокли как.

— Не пьем,— вежливо отвечает Кирилл.— Спасибо вам.

За дверью льет дождь, не переставая, выбивает в мутных лужах пузыри, которые медленно плывут по ветру.

Скоморох, распахнув дверь ударом ноги, выходит во двор, стягивает через голову рубаху и подставляет под дождь разгоряченное лицо.

Андрей долго глядит на его костлявую мальчишескую спину и с нетерпением ждет, когда тот обернется.

Наконец скоморох надевает рубаху и поднимается на крыльцо. Когда он входит в сарай, его трудно узнать: он словно постарел лет на десять, сутулится, смотрит вокруг безразлично и устало. Андрей встречается с ним глазами и понимает, что мыслями скоморох сейчас далеко-далеко и что он очень одинок на белом свете.

— Да-а... Бог дал попа, а черт скомороха,— бормочет Кирилл, встает и выходит из сарая.

Неожиданно раздается удар в стену и чей-то отчаянный крик. Андрей первым бросается к двери, распахивает ее, и все видят двух мужиков, дерущихся под проливным дождем. Один из них — с горлом, замотанным грязной холстиной,— с трудом встает на ноги, очевидно, после затрещины, другой же— рыжий детина — с остервенением выламывает из забора слегу и рычит:

— Я тебе покажу, сволочь смоленская, языком трепать!

— Да бабы и то над вами, москвичами, смеются!— выдергивая топор из колоды, огрызается смолянин.

— И моя, может, по кустам?!

— Твоя-то уж вперед всех!

— А-а-а!— в ярости кричит рыжий и замахивается тяжелой слегой.

Андрей стрелой боросается к дерущимся.

— Да что это вы, братцы?! Сбесились, что ли?

Скоморох повисает на слеге, не давая задыхающемуся от злобы мужику замахнуться снова.

— А ну пусти! Кому говорю! Я тебе говорю?!

Андрей, упираясь в грудь огромному смолянину, старается не пустить его к противнику, но ноги его разъезжаются в грязи, и смолянин, свирепо размахивая топо-

ром, медленно приближается к своему врагу. Мужики бросаются между ними. Тогда смолянин понимает, что отомстить за удар ему не дадут, и запускает в обидчика топором, который топорищем задевает Андрея по колену. Скоморох хватает рыжего за руки и тянет к сараю.

— Да брось ты! Смотри, дождь какой… Идем, идем! А бабы что! Все они, брат, одинаковые, бабы все наши…

Смолянин бросается было вслед за рыжим, но Андрей успевает схватить его за конец тряпки, обмотанной вокруг шеи. Раздается треск рвущейся материи, все оборачиваются и испуганно замолкают: на шее у смолянина, под холстиной, чернеет наглухо заклепанный железный обруч, от которого тянется кованая цепь.

— Ага-а-а!— со злой радостью кричит рыжий и, бросившись к оцепеневшему от растерянности смолянину, хватает его за конец цепи.— Беглый! Он же беглый! Гляди-ка, вот ты какой?!

Смолянин тщетно пытается вырваться.

— Да я ж тебя на бревно посажу! Братцы! — орет рыжий почти в восторге.— Это же беглый! Я с ним по-честному, как этот, а он беглый! Гляди-ка! Ага-а! Его же ловят небось! Вор поганый! — Он дергает за цепь, и голова холопа беспомощно болтается, как у пьяного. Вдруг беглый, собрав последние силы, страшным ударом отбрасывает в грязь рыжего и, раскрутив над головой цепь, хрипит:

— А ну! Кто смелый?! Подходи! Ну?!

— Вот еще, грех на душу…— бормочет хозяин, озираясь по сторонам.

— Хватайте его, ребята! Все разом! — не угомоняется рыжий, вылезая из лужи.— Чего же вы?

Но мужикам, видно, не хочется ввязываться в драку.

— Да погоди ты! — озабоченно перебивает его скоморох.— Зачем хватать-то его?

— Дружинникам сдадим, «зачем»… Ты что?!

— Ну да… А потом доказывай, что он у нас в деревне не прятался,— шипит хозяин на ухо рыжему.— Мудрец!

— Вот-вот,—вполголоса подхватывает скоморох, обращаясь к мужикам,— а потом самих на цепь! От кого сбег?!— повернувшись к беглому, спрашивает он.

— Ну?! Кто первый…— бормочет смолянин, сжав в руках цепь.

— Ну чего ты размахался, чего размахался?!— кричит на него плешивый мужик и, когда беглый понимает, что никто на него нападать не собирается, продолжает:— Иди-ка ты, парень, отсюда подобру-поздорову, пока цел,— и вопросительно смотрит на мужиков.— А?

— Верно…— басит кто-то,— еще хлопот не оберешься.

— Ну и пусть его убирается на все четыре стороны! — радостно заключает скоморох.

— И запомни: ты нас не знаешь и мы тебя в глаза не видели,— хмуро заключает хозяин.

Мужики возвращаются под крышу, на ходу успокаивая рыжего:

— Да брось ты! От тебя он сбежал, что ли? Сам, того гляди, в яму попадешь, а тоже «беглый»… Ладно… Пошли уж лучше выпьем.

В сарае все тихо и мирно. Кто храпит в углу на сене, сморенный крепкой брагой, кто развалился на лавке, лениво переговариваясь. Андрей сидит у стены на полу,

потирает ушибленную ногу и смотрит в оконце на серые потоки дождя, за которыми смутно виднеется въезд в деревню и Кирилл, стоящий в грязи посреди дороги, между двумя верховыми. О чем они говорят — не слышно за дождем.

Скоморох осторожно трогает струны гуслей — каждую по нескольку раз — и подтягивает колки. Звучит одна струна, другая, третья... Надтреснуто и однообразно.

— Люди добрые! — раздается неожиданно хриплый голос.

Все оборачиваются. В дверях стоит беглый смолянин. Грязный, вымокший под дождем, с цепью, тяжело свисающей до самой земли, он выглядит жалким и беспомощным.

— Раскуйте меня,— просит он и обводит мужиков безнадежным взглядом.— Раскуйте меня, Христом богом... Не вор я...

Все молчат. Рыжий хочет что-то сказать, но беглец падает перед ним на колени:

— Мочи не стало, и сбег... Не вор я... За долги меня в рабы-то... пропаду ведь... запорют до смерти... Не вор я, Вольным был... Расклепайте, братцы...

Рыжий протягивает руку и, смущенно оглянувшись на мужиков, неловкими заскорузлыми пальцами щупает клепки ошейника.

Неожиданно с шумом распахивается дверь, и на пороге появляются несколько дружинников. Впереди высокий, широченный в плечах русый красавец. Беглый еле успевает вскочить с колен и, плюхнувшись на лавку рядом с рыжим, обхватить ладонями шею. Наступает мертвая тишина. Сидя на полу, скоморох смотрит на вошедших непонимающим и серьезным взглядом. Хозяин настолько растерян, что даже не встает навстречу княжеским людям, и продолжает неподвижно сидеть на лавке. Красавец дружинник знаком подзывает скомороха. Тот поднимается с пола и медленно идет к двери, с вопросительной улыбкой глядя на своих смертельных врагов. Дружинник делает шаг навстречу, берет скомороха одной рукой за шиворот, другой за штаны, легко приподнимает его над головой и швыряет о стену.

С хриплым выдохом ударяется скоморох о белую штукатурку, падает на пол и остается лежать лицом к стене. Сверху на него с грохотом падают вилы, деревянные грабли и тяжелое тележное колесо. Двое берут его за ноги и выволакивают на улицу. Высокий выразительно смотрит на хозяина, подбирает с земли гусли и выходит вслед за своими.

Все сидят потупившись и растерянно молчат. Тихонько скрипит дверь, и на пороге появляется Кирилл. Некоторое время он смотрит на притихших мужиков, затем присаживается у порога.

— Ты где был? — помолчав, спрашивает Андрей.

— На дворе.

— Где?

Кирилл поднимает на Андрея недоумевающий взгляд и спокойно повторяет:

— На дворе.

— Может, пойдем? — морщится Даниил.

Все трое молча поднимаются и выходят на дорогу, превратившуюся в широкий мутный ручей.

Чернецы бредут по пустынному, разбухшему от воды полю. Далеко впереди, сквозь мутную дождевую завесу маячит одинокое дерево. Монахи направляются к

нему и через некоторое время останавливаются под дубком с блестящими твердыми листьями. У подножия его почти сухо.

— Весь грех в них заключен,— продолжает разговор Кирилл,— весь грех в бабах. Да вон и в Писании: Ева в искушение впала и Адама втянула... А на уме только одно, только одно на уме.

— Это у кого одно на уме?— спрашивает Даниил.—Ты, брат, баб лучше не тронь, раз так говоришь.

Кирилл сердито смеется и смотрит на Андрея:

— А кому можно?

— Любите вы говорить про то, чего не знаете. «Бабы»...

— Кто это мы? — удивляется Кирилл.

Даниил продолжает:

— Лет пятнадцать тому назад проходил я через Москву. И задержался. Иконы подновлял. И просидел я с этими иконками до осени. С апреля самого. Вот и считай. Собрался уходить. А тут нашествие... Обложили стены со всех сторон и стоят. Неделю стоят, две. Князь с семьей в Кострому уехал, говорят, дружину собирать. Ну, москвичи сами решили город защищать.

По всей стене люди стоят, дружина, все ждут, не спят, с ног валятся от усталости, а татары все тянут. Женщины, дети со стариками в соборе двенадцать дней, не вылезая, просидели. Все богу молились. Потом голод наступил и болезни сразу разные начались: первый день — занемог, второй — пятна по телу пошли черные, а на третий помер. Вот тут-то татары и потребовали выкуп — пять тысяч рублей денег и два обоза волос женских. Два обоза! Вот, говорят, если откупитесь, уйдем, а нет — так на себя пеняйте.

И вот, как сейчас помню, недалеко от города выстроились бабы и девки в длинный черед и двинулись между двух колод. У каждой колоды по татарину с саблей, а третий у точила стоит, сабли точит. Сабли от волоса быстро тупятся. Татары все поле окружили на лошадях, а за ними мужики стоят, больные, слабые, и смотрят, и я смотрю. Идут бабы, девки, и ни одной слезинки, будто окаменели. И перед всем миром платки снимают, позором за мужиков и Москву платят. Платки снимают, наклоняются к колоде, а супостат одной рукой за косу, а другой саблей — ж-ж-жик! И в огромную гору складывает. А тут же их мужья, отцы, сыновья! И ничего сделать не могут. И я стою и смотрю, и будто мне воздуха не хватает, отвернулся и как раз вот его и увидел. Стоит себе, во все глаза смотрит на женщин опозоренных... Помнишь, Андрей?

— Чего?— спрашивает Андрей, задумчиво глядя сквозь дождь.

— Помнишь девичье поле?

— Нет...

— А у тебя жена была?— спрашивает Кирилл.

— Была,— отвечает Даниил.— Умерла, а лет через пять я в монастырь ушел.

— Любил ты ее?

— Не знаю... нет, не любил, наверное...

Дождь льет не переставая, стучит по листьям, прыгает пузырями в лужах. Андрей вздыхает, оглядывается вокруг и неожиданно говорит:

— Скомороха ни за что убили...

Феофан Грек. Зима 1401 года

Крыши, крыши, засыпанные снегом, черные бревенчатые стены, бесконечные деревянные заборы, из-за которых время от времени доносится хриплый собачий лай. Путаница узеньких переулков и улочек. Московский посад. Зима. Идет снег.

По переулку, скользя в рытвинах разъезженной дороги, кривоногий мужичок, надрываясь от усилий, тащит огромную доску — заготовку для иконы. Рядом вышагивает коренастый детина и подает советы:

— Знаешь, почему тебе тяжело? Злишься ты и надуваешься, поэтому и тяжело тебе и устаешь быстро.

Маленький не отвечает, пыхтит и сосредоточенно смотрит себе под ноги.

— Ты не надувайся и не злись, тогда и нести легко будет. Попробуй!

Мужичок скользит на снегу и чуть не падает. Огромным напряжением сил ему удается сохранить равновесие.

— Вот почему я такой здоровый?— продолжает детина рассудительно.— Потому что я веселый, вот почему. Меня никакая печаль не берет. Ну, чего молчишь?

— Богатый ты тоже поэтому? — доносится из-под доски голос маленького.

— Какой же я богатый? А? Ну какой же богатый-то я? — не понимает здоровяк. — Чего молчишь?

Они выходят на перекресток, маленький ставит доску в снег, с трудом разгибается и говорит, тяжело дыша:

— Теперь до Зачатьевского ты тащишь. А молчу я потому, что доска тяжелая.

Детина легко взваливает доску на спину.

— Какая же она тяжелая? Разве это тяжесть?

— Так я же слабый.

— А почему ты слабый? Потому что ты надуваешься и злишься все время.

Они сворачивают за угол, а из соседнего переулка на перекресток выходят Андрей, Кирилл и Даниил.

— Шут его знает, нового понастроили... не пойму ничего, — озираясь, бормочет Даниил.

— Не скажешь, как к Вознесенскому собору пройти? — спрашивает Андрей у молодухи, которая возится у колодца с обледенелой бадьей.

— Можно так, — показывает та в сторону, куда ушли двое мужиков с доской, — а можно и туда.

И чернецы снова углубляются в лабиринт заснеженных переулков, с обеих сторон стиснутых черными заборами.

— А он по-русски говорит? — спрашивает вдруг Кирилл.

Ему никто не отвечает.

— Феофан говорит по-русски?

— Говорит, наверное, — отвечает Даниил, — он уже лет двадцать на Руси живет. Чего ж ему не говорить...

Андрей и Кирилл быстро идут по переулку, и Даниил с трудом поспевает за ними.

— А какой он... Грек? — спрашивает Андрей.

— Да разное говорят, — пытаясь догнать товарищей, говорит Даниил, — пока сам не увидишь, разве можно сказать? Нет, братцы, вы уж не бегите так, не могу я так быстро...

— Говорят, он маленький, нос — во-о! Горбатый и злой — ужас, — говорит Кирилл.

— Холодно... — замечает Андрей и хлопает себя ладонью по лицу. — Губы как деревянные...

Чернецы пересекают перекресток и скрываются за поворотом. Из соседнего переулка появляются мужики с доской, которую теперь тащит детина. Маленький идет рядом.

— Тяжело? — спрашивает маленький.

— Не приставай лучше.

— Неужели не тяжело?

Детину заносит на скользком повороте, и он прислоняется к забору.

— Последний раз с тобой работаю, — сквозь зубы произносит он.

— Эй, друг, подвези доску! Сродственник надорвался! — кричит маленький мужичок вслед пронесшимся мимо розвальням.

— Иди ты знаешь куда? — огрызается детина, с трудом оттолкнувшись от спасительного забора.

На перекресток выходят трое чернецов.

— Не пойму, как это он при народе может? — удивляется Андрей.

— А чего ему бояться? — смеется Даниил. — Он не вор. Что ему!

У всех лихорадочно приподнятое настроение.

— Так-то так, а при народе я бы ничего не смог написать, — говорит Кирилл.

— Ну, конечно, — соглашается Даниил, — мы тоже не воры...

— А вдруг нас не пустят? — улыбается Андрей.

— Это почему же? — удивляется Даниил. — Говорят, народ пускают, он пишет, а народ смотрит. Быстро будто пишет. Прямо набело. В Новгороде старушка одна пришла утром, ему только доску принесли. А к вечеру он икону уж кончил. Все уж разошлись, она одна осталась. Стояла, стояла, смотрела, смотрела и померла.

— Отчего? — изумляется Кирилл.

— От страха — отчего...

— От какого страха?

— Ну, страшно ей стало, и померла.

— Да ладно тебе! — озадачен Андрей.

— А вот собор, — останавливается посреди переулка Кирилл. — Видите, вон он!

Около входа в собор кипит взволнованная толпа. Здесь и дружинники, и богатые горожане, и челядь с боярских дворов. У дверей двое мужиков стараются протиснуть злосчастную доску в узкий проем церковного входа. Доска не проходит. Взмокшие мужики шаркают по паперти ногами, стукают звонким деревом о шершавый камень собора. Толпа шумит.

— Чего не пускают-то?!

Служка, который суетится вокруг мужиков с доской, испуганно кричит в сторону толпы:

— Да вы что?!.. Феофан только вчера из Новгорода вернулся, а ты—«не пускают»! Сегодня никого пускать не велено!

— Только приехал, и сразу не пускают!— огрызается кто-то из толпы.

— Да что мы доску-то его насквозь проглядим, что ли?! — злится длинный худой старик. — Загордился ваш Грек, вот что! — кричит он и презрительно отворачивается, но не уходит: надеется, что пустят.

Наконец мужикам удается протолкнуть доску в дверной проем, и они скрываются в соборе. Служка семенит за ними. Гремит тяжелый церковный засов.

— Вот тебе и посмотрели, — бормочет Андрей и, стараясь согреться, подпрыгивает на одном месте.

— Я говорил, не пустят, — усмехается Кирилл.

— Постоим немного, — бодрится Даниил, — может, еще и пустят.

— Да! — безнадежно машет рукой Андрей. — Пошли, чего там...

В это время дверь с лязгом отворяется, и на паперть, пряча за пазуху заработок, выходят довольные мужики. Вслед за ними появляется служка, болезненно морщась, смотрит на толпу и сиплым голосом заявляет:

— Зря стоите, неужели непонятно?! Никого не велено пускать! Не велено, понимаете?

— А ну-ка, погодите! — бормочет Даниил и начинает протискиваться сквозь толпу в сторону соборного входа. Андрей и Кирилл, стараясь скрыть надежду, следят за его маневрами.

— Слушай-ка, мил человек! — обращается Даниил к служке и тормошит его за рукав. — Из Андроникова монастыря мы пришли на красоту вашу посмотреть. И со мною молодых двое. Иконописцы тоже. Ученики. Может, пустишь? А?

— Так не велено же... Я ведь не хозяин! Не велено!

— Как же не хозяин, когда хозяин! С утра шли, озябли, только б на Феофана взглянуть, на работу его. А? — Даниил осторожно кладет в ладонь служки монету. — Не баловство ведь это, для дела надо. А со мною молодые: Андрей да Кирилл.

Для приличия поколебавшись, служка берется за дверное кольцо:

— Пойду спрошу... Может, и выйдет что, не знаю...

Юркий монашек, который все время мельтешит около входа, бросается к Даниилу:

— Возьмите меня с собой... А? Если пустят. Возьмете?

Через несколько минут служка высовывается из-за дверей и строго смотрит на Даниила.

— Кто здесь из Андроникова? Проходите!

Даниил машет рукой. Андрей и Кирилл продираются сквозь возмущенную толпу.

— Это свои, свои! — деловито глядя на приближающихся чернецов, объясняет служка. — Мастера... Больше никого!

Пронырливый монашек с собачьей преданностью заглядывает в глаза служке.

— Я с ними, я с ними! — приговаривает он и проскальзывает в дверь первым.

Пройдя темный притвор, они входят в храм и останавливаются на пороге. В соборе ни души.

— Где же он? — тихо спрашивает Даниил. Никто не отвечает. Даниил оглядывается — служка словно сквозь землю провалился. Пасмурный свет тихо освещает стены, просачиваясь в щели похожих на бойницы окон. Неясно высятся своды, и темнота углов настораживает вошедших.

— Где же он? — повторяет Даниил.

— Нет никого... — тихо говорит Кирилл.

— Не видать что-то, — недоумевает Андрей.

— Тише вы! — шипит Даниил на товарищей.

Голоса приглушенно мечутся среди сумрачных стен.

— Просторно-то как! — говорит Андрей и, поборов робость, переступает порог. Медленно, привыкая к темноте, он выходит по звонким плитам на середину, и фигура его кажется призрачной в полумраке собора.

— Да-а-а... Такой соборище расписывать... А, Андрей? — говорит Даниил, испуганно глядя ему вслед.

— Велик больно, — замечает Кирилл.

Где-то в темноте гулко разбивается о плиту сорвавшаяся сверху капля. Приблудившийся монашек вертит головой и неотступно следует за чернецами.

Андрей, удивленно подняв брови, стоит и смотрит на прислоненную к стене огромную икону.

Скрипнув, приоткрывается в стене низкая дверца, и по полу тянет холодом. Монашек крестится и с тревогой приглядывается к погруженным в темноту углам.

— Только темновато здесь. А, Даниил? — прислушиваясь к тишине, говорит Кирилл.

— А зачем много света? Самый раз. Андрей, ты чего там?

Андрей не отвечает.

— Андрей!

— Идите сюда... — шепотом зовет Андрей.

— Чего? — не слышит Даниил.

— Сюда идите, — раздражаясь, но так же тихо повторяет Андрей.

— Может, позвать кого? — теряет терпение Кирилл.

— Идите сюда! — неожиданно кричит Андрей.

Все бросаются к нему, по голосу поняв, что что-то случилось, и останавливаются, пораженные, перед иконой Феофана.

Чьи-то легкие быстрые шаги слышатся за спиной чернецов. Монашек оборачивается. Никого. Только чудится ему, что кто-то бесшумно мелькнул от низкой дверцы и скрылся в темноте за столбом. Монашек мелко крестится и начинает бормотать: «Богородица, дево, радуйся, благодатная Мария...»

Андрей смотрит на икону сосредоточенно и почти сердито. С доски на него взирает суровый лик изверившегося в людях, всезнающего Спаса.

Молись и трепещи, увязший в грехах и обреченный... И это писал простой смертный?! Стараясь осознать возможности человеческой души, Андрей силой своего воображения слой за слоем, приплеск* за приплеском уничтожает рожденные прихотью феофановского гения густые мазки колера и проникает до белесой поверхности залевкашенной доски**, для того чтобы с самого начала проследить за рождением могучего и страшного образа. Силясь постигнуть скрытую от него логику чужой фантазии, Андрей заставляет себя увидеть возникновение первых уверенных и смелых контуров, самых нижних слоев краски, темных и непроницаемых, но вот

---

* Приплеск — прозрачный, тонкий мазок краской. (*Прим. авторов.*)

** Залевкашенная доска — доска, покрытая специальной грунтовкой. (*Прим. авторов.*)

ударом кисти врезаются резкие скорбные губы, прозрачный светлый тон опускается на глубокую тень, и вдруг по неясному еще лицу, как шрамы, судорожно и торопливо начинают ложиться острые блики-пробелы. На нос, на лоб, на скулы, на глаза, которые оживают и одушевляются. Это блики от огня! Это отсвет пожара! Это слепящие вспышки молний! Взволнованный карающий взгляд пронзает душу и ничего, ничего на свете не прощает в несчастливой человеческой судьбе. Боже, какой лик!

Звенит среди пустых стен молитва испуганного подростка. Лицо Андрея покрыто потом, на ресницах дрожат слезы.

В глубине собора появляется тщедушный чернявый старикашка, улыбается и крадется на цыпочках вдоль стены. Затем останавливается в нескольких шагах от иноков, прислушивается к «Богородице» монашка, набирает полную грудь воздуха и неожиданно кричит:

—А-а-а-а-а!!!

Иконописцы испуганно оборачиваются. Перед ними Феофан Грек — худой, всклокоченный, с орлиным носом и единственным зубом.

— Иконописцы, значит? — умирая со смеху, спрашивает он. — Мне говорили, — добавляет он и вдруг становится серьезным. — Посмотреть пришли?

— Посмотреть, — отвечает Даниил, недоуменно разглядывая Феофана.

— Смотрите, смотрите. Сейчас олифить будем.

Он подходит к иконе, смотрит на нее, по-хозяйски прищурившись, осторожно снимает с блестящей поверхности прилипшую пушинку.

Чернецы глядят на икону. Феофан искоса наблюдает за ними.

Андрей внимательно смотрит на гречина.

— Ты чего на меня глядишь, ты туда гляди, — говорит Феофан Андрею.

— Говорят, ты пишешь быстро? — спрашивает Андрей.

— Быстро. А что? Не могу иначе. Надоедает. Один раз целую неделю проканителился. Так и бросил, надоело.

— Выбросил? — спрашивает Кирилл.

— И вообще все надоело — во! — вздыхает Феофан и проводит ребром ладони по горлу. — Помру скоро, — прибавляет он, закашлявшись.

— Это ты зря, — замечает Даниил неуверенно.

— А чего, — продолжает Феофан, — помру. Третьего дня ангел мне приснился. «Пойдем, говорит, со мной». А я ему: «Я и так скоро помру, без тебя...» Вот...

— А икону ту, что недописал, куда дел? Выбросил? — спрашивает Кирилл.

— Зачем выбрасывать? — вздыхает Феофан. — Капусту квашеную придавливал.

— А мы слыхали, ты прямо при народе пишешь? — спрашивает Даниил.

— А чего? Пусть смотрят, если нравится.

— А сегодня что же не пускают?

— Я бы пустил, да великий князь должен сегодня прийти смотреть. Мне все равно. Только когда князь приезжает, никого не пускают.

Грек снова вздыхает, смотрит вверх на узкие светлые окна и, хлопнув ладонью по неровной стене, тоскливо говорит:

— Светло здесь очень. И тесно!.. Вот что...

Вечереет. Словно выкованный из железа, стоит сосновый лес. В сквозном подлеске копошатся лесорубы — иноки Андрониковой обители и монастырские мужики. Раздаются глухие удары топоров, и в вечернем свете сеется морозная пыль.

У опушки рубят сосну Андрей и Кирилл. Смолистые щепки летят в снег. Вдруг Кирилл выпрямляется и, уставившись в одну точку, щупает живот.

— Больно что-то... Чего здесь, а? Живот, что ли?

— Съел чего-нибудь, — отвечает Андрей.

— А у тебя не болит? — болезненно морщится Кирилл.

— Да ты посиди, — предлагает Андрей, — может, и пройдет.

— А, ладно!

И Кирилл снова принимается за работу.

— Ничего, пройдет, — успокаивает его Андрей.

Некоторое время они работают молча.

— Если у тебя тоже заболит, — говорит Кирилл, — значит, вместе отравились. Дряни какой-нибудь съели.

— Рыбу, наверное, съел, которую старик твой вчера привез...

Кирилл неприязненно смотрит на Андрея и усмехается.

— Смотрю вот я на вас и не понимаю. Черствые вы какие-то. Жестокие... Хотя, может, это так и должно быть, не знаю...

— К чему это ты? — задумчиво спрашивает Андрей.

— Да так, ни к чему. Человека обидите, старика даже, и не заметите вовсе. И другие иноки, молодые, такие же, все одинаковые. В другое время мы жили. Вам легче.

— Мудришь ты что-то... — Лицо Андрея отчужденно, он уже давно слушает невнимательно и думает совсем о другом. — Мне сегодня ночью мать приснилась, — говорит он.

— Погоди, «мать», — взволнованно продолжает Кирилл, — и не мудрю я. Вот ты скажи честно, как перед богом...

Но Андрей не слушает, сердце его сжимает таинственное чувство приближения чего-то давно ожидаемого, что вызывает тревогу и надежду одновременно. Он вспоминает...

Вот Андрей-мальчишка прыгнул в холодное прозрачное озеро, дымные столбы косо опустились вниз, коснулись призрачного дна, осветив колеблющиеся водоросли; тускло сверкнув золотом чешуи, метнулся в сторону испуганный карась; медленно и ярко поднялась со дна струящаяся солнцем, водой и серыми тенями чистая песчаная отмель; длинный одинокий след двустворчатой раковины неожиданно пересекся с другим таким же и протянулся дальше, туда, где отмель почти соприкасалась с колеблющейся, как жидкое стекло, солнечной поверхностью озера, туда, куда плыл Андрей с открытыми в воде глазами, протянув руки, и где он догнал ее, осторожно вынул из песка и поднес к глазам, чтобы увидеть, как она спрячет свое нежное беззащитное тело между своими некрасивыми, судорожно сжатыми створками.

Потом он вспоминает, как они втроем стояли под дубком и шел дождь, как длинной чередой шли по полю женщины, совсем девочки, с припухшими губами от выворачивающих душу напрасных слез, и уже немолодые, с твердым ненавидящим взглядом, шли медленно, торжественно, объединенные молчанием и ожиданием казни, по очереди снимая платки, смотрели вперед бесстыдно и упрямо, медленно двигаясь друг за другом туда, где в тени возов сидел завоеватель и на деревянной колоде рубил бабам косы.

А потом он вспомнил, как летел на санках вниз, глаза слезились от ветра, от мелькания сверкающего снега, и весь откос был покрыт фигурками ребят и девчонок; черные деревья неслись навстречу, а за ними была белая пелена зимней реки с дорогой, наискось пересекающей слепящую поверхность, и черные отверстия прорубей, возле которых на коленях стояли бабы и полоскали белье; и ребячья куча-мала внизу, когда он, затормозив на середине реки, был засыпан искрящейся снежной пылью; и лохматая собака, вся в репьях, то с лаем пры-

гала ему на грудь, то старалась лизнуть в разгоряченное, смеющееся лицо девчонку, удачно выбравшуюся из свалки, затеянной мальчишками на скрипящем снегу, посреди реки.

И снова в памяти его возникает широкое поле, вокруг которого, еле сдерживая слепую тоску, стояли беспомощные и униженные мужики и глядели на своих женщин, идущих по мягкой глубокой пыли, нагревшейся за день, и косы бабьи и девичьи раскачивались в такт шагам, змеились справа и слева, вдоль упавших вниз рук, в которых были судорожно зажаты чистые платки, волочившиеся по дороге, а у телеги спиной к ним сидел иноземец с потной бритой головой и механическими взмахами немеющей от усталости руки наносил сверкающие на солнце сабельные удары.

И опять он под водой, где, точно связанные одной ниткой, скользнули в темноту испуганные серебряные мальки, туманная холодная глубина озера сопротивлялась, подталкивала, в глаза лезли волосы и плыли над головой; и покрытый мелкими блестящими, как ртуть, пузырьками раскачивался скользкий темно-красный стебель кувшинки, которую Андрей подтянул к лицу и некоторое время рассматривал сияющий под водой солнечным ореолом желтый туманный, гладкий на ощупь цветок, который медленно всплыл на поверхность воды, после того как Андрей решил отпустить его, и сквозь воду он увидел мутное, качающееся солнце и, оттолкнувшись от упругой воды руками, стал приближаться к нему, боясь, что ему не хватит воздуха, что он задохнется, что у него разорвутся легкие, и в этот момент вода всколыхнулась, раздалась, и с берега упал человек, одежда которого стала быстро чернеть, и мертвые раскосые глаза его были широко открыты, по течению дымилась кровь, сквозь облачко которой Андрей, судорожно открыв рот, пронесся, прежде чем схватить глоток животворного, теплого, пахнущего болотом воздуха. Татарин был убит стрелой.

...Откуда-то издалека до Андрея доносится угрожающий треск дерева.

— Пусти, я сам подобью! — слышится голос Кирилла. — Отходи! Отойди в сторону! — орет Кирилл. — Берегись! Ты что, одурел, Андрей!!!

С грозным шумом, разбрасывая черную хвою и подняв тучу снежной пыли, падает вековая сосна. Андрей, которого Кирилл в последнюю секунду выталкивает из-под падающего дерева, стоит, задумчиво уставившись под ноги.

— Ну, брат! — поражается Кирилл.

Медленно оседает снежное облако. Андрей молча поворачивается и идет вдоль поваленного ствола дерева, проваливаясь в глубокий снег.

— Ты что, Андрей?.. Андрей! — кричит ему вслед Кирилл.

— Я лучше могу...

— Лучше чего?

— Лучше...

— Чего лучше?

— Лучше Грека, Феофана.

— Побойся бога, Андрей. Грех это. Гордыня это...

— Господи... — вздыхает Андрей и закрывает лицо руками.

Кирилл исподлобья смотрит ему вслед. Андрей улыбается и уходит все дальше и дальше по снежной целине.

Он выходит на большую дорогу и останавливается на обочине. Мимо него движется огромный табун, окутанный теплым паром лошадиного дыхания. Лошади идут, устало покачивая головами, фыркая, уныло взрывая желтый снег дороги и задумчиво глядя на проплывающие мимо необъяснимые предметы. Андрей рассеянно смотрит на покатые спины лошадей, бредущих в полудреме бесконечной дороги, и о чем-то сосредоточенно думает.

— Садись, доедешь, — прерывает его размышления чей-то голос.

Андрей поднимает голову и видит улыбающегося богато одетого татарина верхом на взмыленном жеребце.

— Спасибо, дойду, — отвечает Андрей и, повернувшись, идет вдоль дороги.

Татарин трогает поводья и едет за ним. Некоторое время он следует за Андреем, потом догоняет его и молча едет рядом, касаясь ногой в стремени его локтя. Андрэй идет, не поднимая головы и стараясь не обращать внимания на всадника.

— Устал, садись, — слышит Андрей настойчивое приглашение.

Андрей ускоряет шаг. Тогда тот начинает оттирать чернеца с обочины в нехоженый снег. Андрей сопротивляется незаметно и упрямо. Но стремя больно врезается в локоть, Андрей проваливается в снег, останавливается и поднимает на улыбающегося татарина полный трезвой ненависти взгляд.

— Садись, доедешь, — повторяет всадник.

Андрей медлит мгновение, потом решается и, размотав поводья оседланной серой кобылы, подуженной к стремени купца, садится в седло.

Некоторое время они молча едут рядом.

— Как тебе мои лошади? — спрашивает вдруг татарин.

— А я в них не понимаю ничего.

— Совсем ничего?.. Ну, чего молчишь?

Андрей не отвечает. Татарин в упор рассматривает монаха, наслаждаясь его замешательством.

Андрей, покусывая губы, смотрит на занесенные снегом вечерние поля.

— Тебе Москва? — снова обращается всадник к Андрею.

— Мне недалеко. Монастырь Андрониковский.

— Татарская лошадь — хороший. — Ему очень, наверное, хочется поговорить после длинного путешествия в одиночестве.

— Твой земля — хороший земля. Богатый. В Москве лошадь дорого продам, — продолжает спутник. — Как думаешь?

— Не знаю... Продашь, наверное.

— Татарский лошадь — сильный лошадь, вкусный лошадь, — говорит татарин и, чмокнув языком, запевает сиплым голосом.

Андрей, покачиваясь в вытертом седле, глядит на грязную, как бузун*, вытоптанную дорогу и никак не может понять, грустную или веселую песню поет татарин своим надтреснутым голосом. В тот момент, когда Андрей решает слезть с лошади и уже перекидывает ногу через луку седла, татарин обрывает песню и, ухватив его за локоть, цедит сквозь зубы:

— Сиди, сиди...

Мимо проплывают сиротливые под снегом поля, поломанные изгороди, взлохмаченные деревья с опустевшими на зиму гнездами. Андрей сидит, спрятав под мышки озябшие руки и глядя прямо перед собой злыми глазами.

— Холодно?

— Нет.

— Зачем врешь? — татарин снимает с рук шитые серебром рукавицы и протягивает их Андрею. — На!

— Не надо мне.

— Возьми, с русский богатырь снял убитый. Возьми.

— Да тепло мне...

— Пошутил, бери!

---

* Бузун — так татары называли немолотую поваренную соль. (*Прим. авторов.*)

Андрей отрицательно качает головой.

— Возьми! — орет татарин.

— Иди ты еще! Что пристал?! — возмущенно кричит Андрей ему в ответ.

Купец неожиданно смеется, кладет рукавицы на луку седла и достает из подсумка кусок вяленого мяса. Потом, вынув из-за пазухи нож, отрезает ломтик и кладет его за щеку оттаивать.

— Конина хочешь? — мычит он.

— Нет.

— Не любишь?

— Не люблю.

— Ничего, привыкать будешь, — вздыхает татарин.

В морозном сумеречном воздухе призрачно возникают стены монастыря. Жеребец под всадником спотыкается и, дробно ударив копытами, переходит на рысь. Чуть не растеряв рукавицы, мясо и кинжал и выругавшись по-татарски, купец осаживает жеребца.

— У меня четыре жена русский, — сообщает он, смачно чавкая, — три хороший, другой плохой.

Вдруг он перестает жевать и пристально глядит на Андрея. Потом неторопливо прячет сверток с мясом за пазуху и злобно кричит:

— А ну, вон ходи! С моя паршивый, вонючий, проклятый татарский лошадь вон ходи!

Андрей прыгает на дорогу и торопливо идет прочь, зло поджав губы и сложив на животе руки. Татарин едет сзади, молча глядя в спину монаху. Наконец, усмехнувшись, он произносит:

— Вся твоя жизнь на ногах будешь. Нас много, вас мало.

Мимо торжественно плывут черные деревянные стены монастыря. Татарин неотступно преследует Андрея.

— Я сам твой князь видел: в Орда приехал, с коня упал, на коленях пополз, вся кафтан порвал, — хрипло хохочет всадник.

Андрей неожиданно останавливается и тихо говорит:

— А я убью тебя, — и, подняв с дороги обледеневшую слегу, бросается на всадника.

Тот неторопливым движением опытного бойца пригибается, и тяжелая жердь выскальзывает из одеревеневших пальцев Андрея.

— Злой ты человек. Русский весь злой, — обиженно говорит всадник и трогает каблуками мокрые бока жеребца. — А я тебе за злость твой подарок отдаю... — Татарин засовывает в рот пальцы, и погружающиеся в сумерки окрестности оглашаются разбойничьим свистом.

Жеребец уносит купца вслед за табуном, а на дороге, послушная приказу татарина, остается поджарая вороная кобыла. Она стоит поперек дороги, боком к Андрею и зябко вздрагивает.

Андрей медленно пятится к воротам, протискивается в калитку и, не оглядываясь, торопится через пустой двор к кельям.

Кобыла подходит к воротам, шумно вздыхает, нюхает щель между досками и ржет печально и протяжно, глядя вслед Андрею, фигура которого растворяется в наступивших сумерках.

Охота. Лето 1403 года

По глухой лесной дороге идут двое: Андрей и его ученик Фома — долговязый малый лет пятнадцати.

Раннее летнее утро. Над высокой травой подымается пар: земля согревается, отходит в солнечном тепле после ночного дождя. Андрей идет впереди, а Фома плетется за ним, скучно уставившись под ноги и щупая искусанное пчелами лицо.

— Кто тебя просил? Я тебя просил? Или отец Даниил просил тебя?! — возмущался Андрей. — Хорошую икону испортил!

— Сам говорил — «неважная иконка», — оправдывается Фома.

— Ну, какая-никакая, для тебя и такая хороша! Сидел мастер, самоучка, старался... Ей ведь лет сто, не меньше. А ты схватил, не спросил никого, нашлепал синьки... Думаешь, просто икону подновить?

— Я другую напишу.

— Запомни мои слова: хочешь учиться — учись, не хочешь — ступай отсюда поскорее и... — Андрей сбивается и умолкает. — Я три года Даниилу кисти мыл, пока он мне икону не доверил, чудо! И не подновить, а отмыть только!

— А ты не доверяешь?

— Так как же тебе доверять?! Ты же врешь на каждом шагу! Пришел вчера! Ряса липкая, склеилась вся! Ну где ты вчера был?

— На пасеке, — вызывающе честно отвечает Фома.

— А вчера сказал, что купался? Ты посмотри, на кого похож! — Андрей останавливается около лесной дождевой лужи. — Ты посмотри, на кого ты похож, — толкает Андрей в затылок Фому, — примочи, что ли, землей затри, а то заплывешь весь, как боров...

— Да теперь уж поздно небось, — становясь перед лужей на одно колено, бормочет Фома, — не поможет...

— Сочиняешь ты, брат, без конца, — задумчиво глядя в воду, говорит Андрей.

Паук-водомер стремительно скользит по воде, проворно отталкиваясь от ее упругой поверхности.

— Я даже думаю, может, ты болезнью заболел какой?

— Какой болезнью? — испуганно спрашивает Фома.

— Есть, наверно, такая болезнь, что человек врет, врет и остановиться никак не может.

— Все врут. — Фома достает со дна лужи кусок глины и прикладывает ее к распухшему лицу. — Настоятеля промеж себя кроете почем зря, а потом к руке прикладываетесь... Брат Николай пьяный напился, а сказал, что болен... Да сам ты, тоже...

— Что я сам? — вспыхивает Андрей.

— А ничего...

У дерева, в тени кустов, покрытых невзрачными цветами, стоит Кирилл. Обдирает кору с молодого ствола орешины и прислушивается к разговору учителя с учеником.

— Что ж замолчал-то? — сердито подзадоривает Андрей Фому.

— Да ты же и сам тоже правду-то не всегда говоришь! — взрывается Фома. — Не взлюбишь кого, так уж правду ему в лицо, хоть убей, не скажешь, что я дурак, что ли!

— Кого это я не взлюбил? — поражается Андрей. — Ты что, совсем обалдел? Не соображаешь ничего...

Фома многозначительно и обиженно ухмыляется, размазывая по лицу мокрую глину.

Вот уже два водомера бегут по глубокой воде, огибая сосновые иглы и травинки с приставшими к ним пузыриками воздуха, замирают на бегу, и ветер упрямо относит их по луже, в которой отражаются верхушки леса.

На влажный песок садится трясогузка. Бежит на своих черных проволочных ножках, оставляя еле приметные следы, и мелко-мелко, пружинисто трясет суетливым хвостом...

— Глянь, Фома, — шепчет Андрей.

— Чего? — обиженно бормочет Фома.

— Глянь, говорю.

— Чего «глянь»?

Трясогузка вдруг замирает на мгновение, потом прыгает в сторону и исчезает.

— Ничего, балда...— вздыхает Андрей и идет прочь по дороге.— Не понимаю, как я тебя в ученики взял?!

— У тебя все так... сначала одно, потом другое. Сам отцу Даниилу говорил: «Этот на аршин в землю видит и голубец* любит». Да...

— Так ты же тогда другим человеком был! Старался, не врал.

— Все равно я лучше всех вижу!

— Что?!— возмущается Андрей и останавливается посреди дороги.

— Да...

— Что «да»?— вдруг взвивается Андрей.— Ну, ладно! Ошибешься сейчас — три года кисти мыть будешь! Всё?

— Ну...— неуверенно отвечает Фома и уже жалеет, что хвастал.

— Что это?— спрашивает Андрей, указывая на придорожную ракиту, развесившую по ветру легкие ветви.

— Чего... Ракита...— Фома испуганно медлит...—Вьюн...

Андрей пренебрежительно улыбается:

— Вьюн... Какой же это вьюн? Это же хмель, чучело!

— Ну, хмель...

— «Ну, хмель»! Не «ну, хмель», а хмель!

— А чего ты кричишь?!— обижается Фома.— Сам позвал, а еще кричит!

— Мыть тебе три года кисти, парень! Темный ты, брат, человек! Хмель—это же, знаешь... Он же другой совсем. Никаких правил не признает. Видишь, эту плеть вправо выкинул, а этой влево хотел размахнуться, да места нет, тогда он ее вниз вывесил — и опять красиво.— Объясняя, Андрей помогает себе руками и все более увлекается.— Никаких для него, пьяного хмеля, законов нету: все деревья вверх растут, трава и цветы, а этот, видишь, доверху дополз, дальше некуда, он вниз пошел расти. И все хорошо. Как вздумается, так и украшает...— Андрей вдруг осекается, и взгляд его становится бешеным: Фома стоит к нему спиной, не слушает и демонстративно смотрит в сторону.

— А ты знаешь,— тихо говорит Андрей,— ты такой умный стал, что я тебя вообще учить больше не буду.

* Голубец— голубая краска, употребляемая иконописцами. (*Прим. авторов.*)

— А чего мне учиться,— усмехается Фома.— Мне же все равно кисти мыть.— Голос Фомы дрожит от обиды.

— Все! Не могу больше! Не могу! Иди к Кириллу в ученики, прости меня, господи! — Андрей сердито поворачивается и, стараясь казаться спокойным, идет в лес.

— Ну и пойду! Подумаешь...— бурчит малый.

В лесу звонко и однообразно поет малиновка. Глазами, полными слез, Фома внимательно смотрит на злосчастную ракиту. Взгляд его следит за прихотливым движением хмеля, который ползет вверх, переплетается, множится, разбрасывает во все стороны завивающиеся усы и светло-зеленые шишечки с тонкими сухими чешуйками, собранные в легкие шелестящие гроздья.

Фома вздыхает, оглядывается и слышит далекий и звонкий голос Андрея:

— Фома-а-а!

Малый не отвечает.

— Горе-мученик! Иди сюда-а-а!

Из-за деревьев появляется Андрей.

— Не пойду я,— ворчит Фома.

— Чего?!

— Ничего,— бормочет Фома и плетется навстречу учителю.

Трясогузка легко проносится по песку, вспархивая крыльями и задевая облетающие одуванчики, хватает не успевшего удрать водомера и проворно исчезает среди зарослей.

Когда Андрей и Фома скрываются за поворотом дороги, Кирилл выходит из-за кустов и, криво улыбаясь, подходит к луже. Он склоняется над ней, видит на ее поверхности свое темное отражение, потом медленно идет вдоль дороги, задерживается на минуту возле увитой хмелем ракиты и торопится дальше. Подойдя к повороту, он осторожно выглядывает из-за дерева и выходит из-за своего прикрытия, когда убеждается, что впереди дорога пуста.

Кирилл бросается обратно, бежит наугад, раздвигая гибкие ветви орешника и вдруг застывает, едва не выскочив на покрытую папоротником поляну, внезапно упавшую к его ногам.

Андрей и Фома стоят посреди поляны и о чем-то разговаривают. Показывая что-то Фоме, Андрей садится на корточки. Фома садится рядом и смотрит на землю. И вдруг, к изумлению Кирилла, оба ложатся в папоротники и ползут куда-то в сторону.

Сплошные заросли папоротника гигантским лесом окружают Андрея и Фому со всех сторон. Гладкие блестящие стволы, дымный полумрак, солнечный свет медленно опускается, струясь на плоские, смыкающиеся кроны папоротников, закрывающие небо.

— Нравится?— спрашивает Андрей.

— Ничего...— отвечает Фома.

— Да ты посмотри как следует!

Сквозь редеющий папоротник сияет вода. Они подползают к самому берегу лесного озера.

— А что, пошел бы учиться к другому от меня? — вполголоса спрашивает Андрей.

— Так чего ж, если прогоняешь...

— Ну, ладно, ладно,— улыбается Андрей и вдруг становится серьезным.— Смотри, чего это? — Он осторожно раздвигает папоротник.

Пара лебедей. Она приводит себя в порядок, розовым клювом перебирает каждое перышко, выдергивает и бросает на воду слабые. А он самоуверенно смотрит на нее, оплывает вокруг, двигаясь мягкими толчками, а голову держит высоко, ровно, переполненный чувством собственного достоинства.

Тонкая ветка ивы с узкими листьями кланяется, касаясь воды, словно пьет, и от этого по воде расходятся круги.

Кирилл, вытянув шею и продолжая улыбаться, выходит на середину поляны, туда, где только что стояли Андрей и Фома, и внимательно осматривает землю у себя под ногами. Но, очевидно, не находит того, что ищет.

Тогда, воровато оглянувшись, он наклоняется к самой земле и смотрит в гущу папоротника. И опять ничего не находит.

Недоумевая, Кирилл нерешительно становится на колени, затем, осторожно раздвинув папоротник, ложится на землю и ползет, недоуменно оглядываясь по сторонам.

А лебеди скользят по озеру и над омутом, где вода таинственно темнеет, становятся ослепительно белыми. Коснувшись друг друга, они замирают и, изогнув шеи, смотрят в черную глубину омута, и невозможно понять, что они сейчас вспоминают, что чувствуют...

Ветка ивы кланяется, будто пьет, и черные круги разбегаются по сверкающей воде во все стороны.

Андрей и Фома, затаив дыхание, лежат в папоротнике, у самой воды.

Поперек неподвижного озера, мимо оцепеневших, замерших пар, медленно плывет лебедь. Что-то беспокоит его. То ли одиночество, то ли бесконечно однообразные поклоны ивовой ветки к воде и расходящиеся от нее таинственные круги...

— Что это он?— шепчет Фома.

— Вожак,— одним дыханием отвечает Андрей.

— А чего он...

Лебедь вытягивает шею, глядит по сторонам, потом поворачивается и, двинувшись мягким толчком, медленно плывет обратно. Все медленнее, медленнее, пока совсем не останавливается.

Он видел землю с высоты полета своей стаи, в разрывах облаков, и тени облаков, бегущих по полям, желтым и зеленым, и густые леса — темные, и редкие — светлые, с черными подпалинами пожарищ и яркими, как небо, кружками долгожданных озер...

Вожак крутит хвостом и опускает голову под воду.

Андрей переводит взгляд на пару лебедей, очарованно замерших у самого берега. Ветер осторожно сносит их в шелестящую осоку — беззащитных и потерянных.

Ветка ивы касается воды, снова бегут круги, и вдруг вожак бросается в сторону и, ударив по воде крыльями, кричит — требовательно и отчаянно. Стая бросается к нему, лебеди, гогоча, поворачиваются против ветра и, с шумом расплескивая воду, один за другим тяжело поднимаются в воздух.

Еще не поняв, что случилось, Андрей и Фома вскакивают, машут руками, кричат вслед что-то восторженное.

И тут начинается самое страшное.

Вожак, летящий впереди стаи, вдруг переворачивается в воздухе, судорожно взмахивает одним крылом и, теряя перья, падает вниз, ломая тяжелым телом ветви прибрежных деревьев.

Гибель вожака — гибель стаи. Лебеди мечутся над озером, свистя крыльями и испуганно виляя из стороны в сторону.

Лают, захлебываясь, собаки, несутся вдоль берега, прыгая через грязные лужи и поваленные деревья. Трещат сучья, мчатся всадники, как снег, летят по ветру легкие перья. Одна за другой с криком падают белые птицы и бьются в папоротнике с перебитыми крыльями.

Упоительна и азартна охота. Крики, лай, свист...

Распаленные убийством, всадники на всем скаку въезжают в озеро, взмыленные кони приседают в скользкой грязи, и охотники, медленно поднимая напряженные луки, добивают последних мечущихся над водой лебедей.

Над озером с замутненными заводями и помятым камышом ветер несет белый пух. Снова наступает тишина.

На вытоптанной папоротниковой поляне на ковре валяются охотники. В стороне, привязанные к кустам, звенят уздечками оседланные кони. Молодой охотник рукавом вытирает потное лицо, берет из рук слуги ковш, пьет, проливая воду.

— Пора, князь, нечего здесь сидеть, — испуганно говорит ему пожилой боярин, оглядываясь по сторонам.

На опушку один за другим выходят княжеские люди, нагруженные битыми лебедями, и бросают их в кучу. Собаки, высунув языки, часто и шумно дышат, стараясь не смотреть на дичь.

— А молодец Гришка, выследил все-таки!— бросив ковш на траву, весело говорит князь.— Гришка!

Появляется рябой Гришка, улыбающийся, в порванной рубахе.

— Там один на дереве застрял, пойди достань,— говорит князь, глядя вверх.

Гришка сразу становится серьезным, снимает сапоги и лезет на дерево.

— Поехали, князь, не тяни, — настаивает боярин.— Не в своей небось вотчине.

— А!— отмахивается князь.— Дай хоть коням отдохнуть. Нас же никто не видел!

— Ох, не простит нам твой братец, если узнает! Убьет к чертовой матери,— бормочет боярин.

— Старшему братцу бы до девки добраться бы!— смеется князь.— На подъем тяжел братец наш! В своей вотчине заблудится...

— Дай-то бог...— бормочет кто-то с ковра.

В это время в лесу возникает приближающийся топот, все вскакивают, на поляну вылетает всадник и, осадив коня, кричит:

— Человек сорок через реку переправилось! Вроде великий князь с охотой!

— Где? — бледнеет князь.

— К лесу подъезжают!

— А где ты раньше был?! Запорю сукина сына, пропади ты пропадом,— рычит князь, метнувшись в седло.— Ванька, Гришка! Митька! Забирайте все! Гришка, забирай все!

Через несколько мгновений поляна пуста. В лесу глохнет топот копыт.

Над поляной в солнечном сиянии проплывает белая пушинка.

И вот из леса, сокрушенно оглядываясь по сторонам, медленно выезжает охота великого князя. Впереди, в окружении богато одетых охотников, сам князь. Он как две капли воды похож на своего младшего брата, только борода чернее, да нос слегка на сторону, сломан у переносицы.

Великий князь останавливает коня, теребит бородку, глядя на вытоптанную папоротниковую поляну, засыпанную лебединым пухом, и говорит с мрачным удовлетворением:

— Та-а-ак... Ну что же, ладно...

И великокняжеская охота шагом покидает поляну.

Прошелестев верхушками деревьев, проносится прохладный ветер, и сверху на поляну падает искалеченный лебедь, которого впопыхах не успел достать с дерева Гришка. Он еще жив, вздрагивает поломанными крыльями, трясется мелкой дрожью...

Земля в разрывах облаков уходила все дальше и дальше, облака густели, все реже и реже мелькали в случайных просветах родные озера, и земля навсегда исчезла за сияющей пеленой белых облаков.

Приглашение в Кремль. Зима 1405 года

И снова зима. У тусклого захламленного оконца сидит Кирилл с залевкашенной доской на коленях. В противоположном углу выбеленной кельи над кадкой с водой курится синим дымом догоревшая лучина.

Глаза у Кирилла красные, воспаленные. Он глядит сквозь промерзшее стекло, отнимающее у дня весь его свет, и о чем-то напряженно думает. В сознании его проносятся обрывки раздражающих воспоминаний.

...Он видел его стоящим по колено в снегу, среди высоких стволов; вековая сосна с неслышным треском наклонялась и медленно, словно во сне, рушилась вниз, на Андрея, ломая сучья и поднимая тучи снежной пыли, и Кирилл, онемев в ожидании, следил за тем, как тихий ветер уносил морозное облако и обнаружил повернувшегося спиной целого и невредимого Рублева...

За дверью неожиданно раздается шум, хлопанье дверей и крик:

— Фома! Тулуп давай, Фома!.. Что?! Овчина? Где овчина?!—И кто-то, топоча, пробегает мимо кельи.

Кирилл крестится, откладывает в сторону неначатую икону и, с трудом разогнув спину, идет к двери. Одевшись, он берет стоящую в углу корзину с мокрым бельем и неслышно выходит в коридор.

Внизу, под стенами монастыря, проруби. У каждой по нескольку человек. Кирилл осторожно спускается по тропинке, с корзиной и коромыслом, выходит на лед и, подойдя к товарищам, стелет на снег рогожу.

— Вот и Кирилл пришел,— говорит Андрей.

— Ну как икона, кончил?— спрашивает Даниил.

— Кончил вроде.

— Икону кончил? — живо интересуется курчавый монах от соседней проруби.

Кирилл кивает головой.

— Покажешь?— спрашивает Даниил.

— А что, интересно?— кривится Кирилл.

Андрей кладет на лед выжатые порты и, спрятав руки под мышки, говорит удивленно:

— А у меня что-то ничего не получается, что ли?

— Не люблю я белье это стирать, страх!— выпрямившись над прорубью, заявляет длинный инок.

— А вот, говорят, в Саввино-Сторожевском это дело очень уважают,—ухмыляется курчавый монах.

— Так известно,—вмешивается в разговор толстый монах с бабьим лицом,—строгих законов там... и себя перед господом соблюдают.

— Ну да!— лыбится длинный.— Настоятель там с оброчных земель баб собирает, а они — бабы-то,— хрипатый делает выразительное движение руками, — это самое бельишко и стирают!

Раздается дружный хохот. Только Кирилл молчит, сосредоточенно выполаскивая тяжелую рубаху в ледяной воде.

— А еще, слыхал я, в Галиче,— встревает в разговор кто-то от соседней проруби,— мужской монастырь через стену с женским.

— Ну?— не выдерживает длинный.

— Так там один монах стенку-то продолбил!

— Чем?

Снова хохот. Курчавый даже стонет от восторга, катаясь по льду. Кирилл не выдерживает, опускает на колени покрасневшие от холодной воды руки и срывающимся голосом говорит:

— Господи! И как ты все это слушаешь?!

Все замолкают, и в тишине только Серафим — монах с бабьим лицом — приговаривает испуганно:

— Все-все... ничего-ничего... хорошо...

У соседней проруби Фома лениво мочит в воде рубаху. Напротив него на коленях стоит Петр — молодой послушник — и смотрит в черную дымящуюся воду.

— Коленки примерзнут. Что спишь?— обращается к нему Фома.— Полощи давай!

— А зачем?— спрашивает Петр, улыбаясь.

— Смотри не простынь. А то простынешь,— невпопад продолжает Фома, глядя на противоположный берег. Там по тропинке спускается к реке молодая девка с пустыми ведрами. Фома вылавливает из проруби льдинку и держит ее на ладони.

— Какой цвет у льдинки?— спрашивает он.

— Прозрачный.

— Сам ты прозрачный.

— Ну, зеленоватый.

— Сам ты зеленоватый...

Андрей бросает выполосканную рубаху в корзину.

— Я все понял!— заявляет он.— Все! Больше к ней месяц не прикоснусь, пусть меня на куски режут!

— К кому?— не понимает Даниил.

— К иконе. Ничего не вижу! Ни цвета, ничего! Пригляделся! Проветриться надо как-то... А? Даниил?

— А чего ты хочешь?

— Чего хочу?— Андрей обводит взглядом работающих у прорубей чернецов, реку, покрытую тускло поблескивающим льдом, путаницу кустов на правом берегу, девку с ведрами, спускающуюся по тропинке, и переспрашивает: — Чего я хочу?

Отогревая дыханием озябшие руки, Даниил внимательно смотрит на Андрея. Андрей улыбается и говорит:

— А ничего я не хочу... Идем в Москву Феофана посмотрим! А?— предлагает он и обращается к Кириллу.— Пойдем?

— Нет,— взволнованно отвечает тот.

— Почему?

— Лапти сносились,— Кирилл показывает свой рваный лапоть.

— Достанем обувку, ты что, — удивляется Андрей.

Кирилл не отвечает.

— Так пойдешь?— настаивает Даниил.

— Нет,— ни на кого не глядя, истерично повторяет Кирилл.

— Почему?— Андрей внимательно смотрит на Кирилла.

— А мне работать надо!— Кирилл поднимает на Андрея белые от бешенства глаза.— Понимаешь? Работать!

— Всем надо,— пытается шутить Даниил.

— Нет,— взвивается Кирилл и кивает в сторону Андрея.— Вот он может проветриваться, по траве ползать! Он может! А мне это просто не нужно, понимаешь?! Мне работать нужно!

Кирилл страшно взволнован. Его трясет, словно в лихорадке.

— Сколько ни работай, все равно толку не будет,— не то себе, не то Кириллу говорит длинный хрипатый инок.

Зачерпнув полные ведра воды, девка медленно поднимается в гору. Фома глядит ей вслед и протягивает льдинку Андрею:

— Какого цвета льдышка?

— Отстань,— не взглянув, сердито бросает Андрей и, отчетливо выговаривая каждое слово, обращается к Кириллу:— Ступай в келью и молись, я к тебе приду скоро...

Странно улыбаясь, Кирилл смотрит на Андрея.

Покачивая полными ведрами, девка скрывается за сугробами. Фома кладет льдинку в рот.

— Все, я готов! Спекся! Смотрите! — длинный монах с трудом встает с колен, оскалившись, показывает всем сведенные судорогой руки и идет вдоль прорубей, засунув под мышку мокрую рубаху.— Сдались мне портки эти! Да я лучше в грязном сорок дней в пещере просижу!— кричит он.— Ибо сказано: не заботьтесь для тела вашего, во что одеться. Душа не больше ли пищи, а тело — одежды? И об одежде что заботитесь? Посмотрите на полевые лилии, как они растут: не трудятся, не прядут!

Вдруг Кирилл, мимо которого, размахивая исподним и причитая, проходит длинный, хватает его рубаху за рукав и тянет к себе, задыхаясь и торопливо бормоча:

— Давай, давай, я выполощу, давай! Давай, говорю тебе!

Монахи прекращают работу и в изумлении смотрят на Кирилла.

— Давай сюда, ну!— с угрозой и отчаянием кричит Кирилл, вырывая рубаху из рук длинного, бросается к проруби и начинает полоскать, брызгаясь и опустив в ледяную воду рукава рясы.

— Ты что это, брат?— шепчет пораженный Андрей.

— Проучить надо их, слышишь, проучить, иначе пропало все...— так же шепотом, захлебываясь, бормочет Кирилл.

Вдоль реки по безлюдной дороге мчится всадник. Все ближе глухой топот, и вот уже взмыленный конь скользит по льду, и из-под его копыт веером разлетаются комья снега. Дружинник весело смотрит на чернецов, застывших у прорубей, проводит рукой по заиндевевшим усам и бороде.

— Мне бы Рублева Андрея увидеть, дело у меня к нему!— заявляет он вместо приветствия.

Андрей встает с колен и кричит издали:

— Я Рублев!

Дружинник прыгает на лед, делает несколько шагов по направлению к Андрею и неохотно кланяется ему в пояс.

— Великий князь повелевает тебе в Москву явиться.

Голос у него хриплый, застуженный на ветру.

— Что?..— бледнеет Андрей.

— Храм святого благовещения расписать велит вместе с Феофаном Греком.

— Скажи князю, благодарю его,— не сразу отвечает Андрей,— скажи, что... ну, это... мол... приду...

Гонец снова кланяется, улыбаясь не то добродушно, не то издевательски, и прыгает в седло.

— Помощников бери с собой каких хочешь! А краски, кисти не бери — там все дадут! Прощайте, божьи люди!

Всадник поворачивает коня и пускает его рысью.

Все глуше и глуше дробот копыт по заснеженному льду.

Андрей стоит спиной к своим товарищам и смотрит вслед прыгающей по белому склону точке, уже не думая о гонце, успев уже забыть о нем. Наконец он поворачивается и встречается с вопросительным взглядом Даниила.

Вдруг длинный монах срывается с места и, подобрав рясу, огромными прыжками мчится в гору.

— Ты куда? Куда?!— кричат ему вслед.

— Владыке рассказать!— доносится с высокого берега.

Оцепенение проходит, чернецы деловито переговариваются вполголоса, поглядывая на Андрея и ожидая, когда тот заговорит. И только четверо или пятеро остаются в неподвижности. Это иконописцы.

— Ну, вот...— произносит Андрей и откашливается.— Значит, так. С нами пойдут... Фома... Петр...

Кирилл, стоя на коленях перед прорубью, деревянными руками навешивает на коромысло выполосканное белье, с трудом поднимает его на плечи и направляется в сторону монастыря.

— Ты куда?— кричит ему вслед Даниил.— Кирилл!

— Я сейчас, мигом!— отвечает Кирилл, улыбаясь, и торопится дальше.

— Да погоди, Кирилл!— зовет Андрей.— Ты что?!

— Дел-то еще! Вы что!— смеется Кирилл, задыхаясь и спотыкаясь о горбатые наледи.— Да и озяб уж я к тому же! Вы тоже не забывайте!

— Кирилл!

— Ладно, ладно, давайте! Я же ведь говорю...

Кирилл скрывается за сугробами. Андрей досадливо трет онемевшее на морозе лицо и продолжает:

— Так вот... Фома, Петр... Мы с Даниилом завтра к утрене будем готовы.

Собрав выполосканное белье, чернецы один за другим поднимаются в гору.

— Белье-то до завтра не высохнет,— озабоченно говорит Андрей. Даниил не отвечает.— Слушай, может, сегодня пойдем? Соберемся быстренько и отправимся? А? А то вдруг передумает князь.

— Не передумает,— усмехается Даниил.

— Не высохнет белье до завтра,— сокрушается Андрей.

— Фому пришлешь, заберет.

— Значит, после утрени и пойдем.

— Я-то не пойду,— не глядя на Андрея, улыбается Даниил,— ты что?

— Да я знаю...— торопливо перебивает Андрей.— Только думаю, может, пойдешь?

Даниил не отвечает.

— Так мне и надо, что без тебя согласился. Сломаю себе шею там. Так мне и надо,— потерянно говорит Андрей.

Даниил улыбается.

— Так тебе и надо... Пошли, а то к обедне опоздаем и собраться не успеешь.

Они разбирают смерзающееся белье, складывают его в корзины, аккуратно свертывают рогожу. Даниил делает все неторопливо и сосредоточенно. Андрею мучительно стыдно. Он чувствует, что ему надо что-то сказать, что-то сделать, разбить эту тягостную напряженность, но не может произнести ни слова.

Они медленно выходят на тропинку. Даниил идет впереди. Андрей смотрит на его костлявую спину, на вытертую порыжевшую рясу, на сизые от мороза руки, спокойно лежащие на коромысле, и тоскливая нежность поднимается у него в сердце. Тускло звонят монастырские колокола. Туча галок кружится над обителью.

— Слушай!— наконец произносит Андрей.

Даниил останавливается и поворачивает к нему залитое слезами лицо:

— Рад я за тебя... Если бы ты знал, как рад, непутевая твоя голова! Прости меня, господи...

Кирилл долго ищет топор, находит его в углу, заваленном стружками, достает из-под лежака несколько своих старых икон, берет одну и начинает колоть ее топором на мелкие дощечки, которые звенят, отскакивая, падают, подпрыгивая, на пол, словно растопка для лежанки, а Кирилл поднимает вторую икону и спокойно раскалывает ее на полу, так же как и первую, потом третью, за ней и четвертую, которая колется с трудом, прошитая для крепости деревянными шипами, а потом и все остальные иконы остаются лежать на полу горой сосновых пересохших дощечек, на которые Кирилл смотрит с безразличием и не оборачивается у порога, когда, убрав в мешок топор, он выходит из кельи, осторожно притворив за собой дверь.

Во дворе Кирилл сталкивается с курчавым Алексеем.

— Ты далеко?— приглядывается Алексей к Кириллу.

— Далеко.

— В Москву?

— Может, и в Москву.

К крыльцу подходят чернецы, идущие с реки. И позже всех Андрей с Даниилом. Над монастырем плывет надтреснутый благовест.

— Ты куда? А обедня?— удивляется кто-то.

— Без меня выстоите. А я без вас как-нибудь обойдусь.

Монахи окружают Кирилла.

— Да ты что, Кирилл, сегодня, ей-богу?!

— Может, случилось что? А, Кирилл?

— Надоело мне все это... Врать надоело.

Чернецы с тревогой и удивлением переговариваются между собой.

— Тихо!— вдруг повелительно требует Кирилл и обводит окруживших его иноков спокойным взглядом.— Я вам скажу!— Все умолкают.— В мир ухожу. Сказать почему? Было время, когда в иночество принимали и богатых и бедных, безо всяких вкладов. Пришел и я в Троицу, вон его там встретил,— кивает Кирилл на Андрея.— И думали, служить будем господу верой и трудами! А что получилось? Почему мы из Троицы ушли? Андрей? Даниил? А? Молчите. А потому, что братия выгоду свою стала выше веры ставить. Забыли, зачем в обитель пришли! Никону-владыке и торгов стало мало, стал деньги в рост давать! Монастырь на базар стал похож. Вот и ушли. Ну, а здесь? Кто пашет на земле монастырской? Братья наши мирские — мужики, потому что все в долгу как в шелку перед монастырем. А кто у нас сейчас в иноки даром пустит? Ты вот, раб божий, что дал за иночество?— обращается Кирилл к толстомордому монаху.— Двадцать душ или тридцать? А ты? Все ходил с настоятелем торговался? За два, а может, и за один даже луг заливной блаженство себе вечное выторговал?! Да вы и сами все без меня знаете, только молчите, делаете вид, что не замечаете ничего, потому что жизнь в обители спокойна вам и бесхлопотна!

Кирилл переводит дух.

— Может быть, и я бы молчал и терпел всю мерзость эту, если бы... если бы талант был у меня. Да что талант, хоть самая небольшая способность иконы писать! Не дал бог таланта, слава тебе, господи!!— Кирилл бешено улыбается.— И счастлив я, что бездарен, поэтому только честен я и перед богом чист!

Толпа иноков угрожающе закипает. Тогда Кирилл поднимает глаза к небу и произносит: — Господи! Если я хоть в чем-нибудь солгал сейчас, покарай меня!

Замирает последний ноющий удар благовеста.

— Вот так,— говорит Кирилл и, пройдя сквозь расступившуюся толпу монахов, направляется к воротам.— Прощайте, божьи люди, не увидимся больше!

Чернецы молча следят за тем, как он подходит к воротам и отворяет калитку. Мгновение он стоит, держась рукой за кольцо, затем оглядывается и кричит:

— Сказано: и вошел Иисус в храм божий, и выгнал всех продающих и покупающих в храме, и опрокинул столы меновщиков и скамьи продающих голубей, и говорил им: написано: дом мой домом молитвы наречется, а вы сделали его вертепом разбойников!!!

Уныло вьется дорога среди заснеженной равнины. По дороге твердым шагом, не торопясь, идет Кирилл. Сзади по его следам плетется костлявая собака. На шее у нее веревка, конец которой волочится по снегу.

Кирилл оглядывает, поднимает с земли замерзшую конскую котяху и запускает ее в пса. Поджав хвост, пес прижимается к земле, но не уходит. Кирилл идет дальше, туда, где дорога исчезает на грани низкого темного неба и высокой белой земли...

Вечереет. Дорога постепенно сливается с темнеющим снегом поля, и Кирилл все чаще и чаще сбивается с обочины. Пес неотступно следует за ним.

В нескольких шагах от дороги из синеющих сумерек призрачно возникают четыре или пять тоненьких деревца. Кирилл останавливается. Пес подходит к нему все ближе и ближе. Кирилл осторожно поворачивается и видит собаку в двух шагах от себя. Тогда он неожиданно прыгает назад и наступает ногой на конец веревки.

Деловито торопится Кирилл. Он тянет скулящего и упирающегося пса к деревцам. Тащит, проваливаясь по пояс в нехоженый декабрьский снег, привязывает собаку к деревцу и стоит несколько минут, думая о чем-то и кусая губы. Оглядывается. Никого. Тогда Кирилл достает из мешка топор и начинает рубить хрупкое, звенящее на морозе деревце.

Пес непонимающе смотрит на монаха, скорбно двигая шишками бровей.

Кирилл сосредоточенно вырубает длинную тяжелую палку, аккуратно очищает ее от сучьев и бросается на пса.

Пронзительный жалобный визг взвивается над полем. С каждым ударом он становится все настойчивей, все выше, потом вдруг слабеет, стихает, становится еле слышным и наконец совсем гаснет.

Кирилл с омерзением бросает палку в снег и растирает рукавом обкусанные губы.

Страсти по Андрею. Лето — осень — зима 1406 года

Тихий вечер. Солнечный свет падает на парную после жаркого дня воду Москвы-реки и освещает верхушки недалекого бора. По серой еще теплой тропе идут вдоль берега трое: Феофан, Андрей и Фома. Феофан злой, взлохмаченные волосы клоками торчат из-под скуфейки. Андрей, тоже раздраженный только что состоявшимся разговором, идет следом. Фома идет сзади, хмуро глядя под ноги и с трудом скрывая интерес к ссоре двух богомазов.

Феофан вдруг останавливается и, ни на кого не глядя, сердито вопрошает:

— Клей с огня снял?!

Фома срывается с места и напрямик, через луг, бежит в обратную сторону.

Первым нарушает молчание Андрей.

— А как иначе? Нельзя иначе,— говорит он удивленно.

— Все! Хватит! Видишь? — взрывается Феофан и, остановившись, протягивает вперед руки. Перепачканные краской пальцы дрожат.— Руки трясутся после таких бесед душеспасительных!

— Не буду,— соглашается Андрей.

Феофан спускается к реке, присаживается на корточки и начинает мыть руки. Андрей стоит на тропинке и терпеливо развязывает узел на поясе.

— Что?! — неожиданно поворачивается к нему Феофан.

— Я ничего...— бормочет Андрей, через голову стягивая рясу.

Прибегает запыхавшийся Фома. Неожиданно Феофан изо всей силы ударяет ладонью по воде и гневно заключает:

— Ну и упрям же ты, Андрей, прости, господи!

Фома нагишом прыгает в медленную темную воду.

Лениво вьются по течению длинные водоросли, поднимаются со дна и косо всплывают на поверхность колеблющиеся серебряные пузыри, мелькают, бросившись в сторону, и, остановившись, снова замирают в потухающем подводном солнце стремительные стаи сверкающих плотвичек.

Фома резко разводит руки, окружив себя белым кипящим облаком и, вынырнув на поверхность, видит Феофана, который сидит на берегу, опустив ноги в воду, раздетого Андрея, влезающего в реку, и слышит оглушительное хлопанье кнута, мычание коров и блеяние овец: по дороге, вдоль берега, поднимая пыль, возвращается стадо.

— Ну, где, где ты видел бескорыстие это, когда каждый за задницу свою трясется?!— почти орет Феофан.

— Да сколько хочешь!— отвечает Андрей с раздражением.— Да те же бабы московские, свои волосы для выкупа...

— Замолчи, замолчи! Сто раз слыхал! Причем же бескорыстие-то тут? Им же, дурам, делать ничего другого не оставалось! Лучше уж без волос остаться, чем истязания выносить! Что им делать-то?!

Андрей стоит по горло в воде и молча оттирает песком грязные руки.

— Вот ты на меня смотришь,— продолжает Феофан,— и думаешь, наверно: «Вот, мол, злодей». А? Да? А я не злодей вовсе! Просто говорю про то, что вижу и знаю! Слепы люди, народ темен!..

— Да нельзя так...

— Ну хорошо, ты мне скажи по чести, темен народ или не темен?! А? Не слышу!

— Темен... Только кто виноват в этом?

— Греховодить, лизоблюдить, богохульствовать— вот это их дело! Да сам-то ты грехов что ли не имеешь?

— Как не иметь?..

— И я имею! Господи, прости, примири, укроти! Ну, ничего. Страшный суд скоро, все, как свечи, гореть будем! И помяни мое слово, уж такое начнется! Все друг на друга грехи сваливать начнут, выгораживаться перед вседержителем...

— И как ты с такими мыслями писать можешь, не понимаю?— удивляется Андрей.— Восхваления еще принимаешь! Да я бы уж схиму давно принял, в пещеру бы навек поселился!

— Я господу служу, не людям. И в грехи их собственные носом окунуть — тоже не без пользы! А похвалы!— Феофан машет рукой.— Знаешь, сегодня хвалят, завтра ругают, за что еще вчера хвалили. А послезавтра забудут! И тебя забудут, и меня забудут, и всех забудут! Суета и тлен все! А-а-а... Не такие вещи забывали. Все глупости и подлости, какие можно сделать, род человеческий уже совершил, будь покоен, и теперь только повторяет их. Все «на круги своя»! И кружится и кружится! Да если б Иисус на землю снова пришел, его бы снова распяли!

— Да уж, конечно, если только одно зло помнить, и перед богом счастлив никогда не будешь.

— Что?

— Ну, может, некоторые вещи и нужно забывать... Не все только... Не знаю я, как сказать,— злится Андрей.— Не умею...

— Не можешь — молчи! Меня хоть слушай! Чего смотришь?

— Молчу,— еле сдерживается Андрей.

— Чего молчишь?

— Тебя слушаю.

С хриплым и требовательным блеянием, с густым мычанием проходит в клубах пыли огромное стадо. Гремят ботала, щелкают кнуты, лают собаки.

— Человеки по доброй воле знаешь когда вместе собираются?— продолжает Феофан.— Для того только, чтобы какую-нибудь мерзость совершить! Только! Это уж закон!

— Что ж, по-твоему, только в одиночку можно добро творить?— не унимается Андрей.

— Ой, добро, добро! Да ты Новый Завет вспомни! Христос тоже людей во храмах собирал, учил их. А потом они для чего собрались, помнишь? Чтобы его же и казнить?! Распять требовали! «Распни!— кричали.— Распни!» Лисе этой! И как кричали! А ученики его? Иуда продал, Петр отрекся до петухов, а когда надо было насмерть стоять — разбежались все! И это еще лучшие!

— Раскаялись же они!

Так это потом! Понимаешь, потом! Когда уже поздно было! И всегда так! Сначала наделают дел, наваляют, а потом каются! Злоба какая-то немыслимая, с первого взгляда и не увидишь; бес вступит — так и мчатся, жгут, крови жаждут и остановиться не могут... А эти?! Сейчас?! Это же подумать страшно!— голос Феофана срывается от негодования.— Господи, погаси пламень страстей моих... яко есмь нищ и немощен... Князь на князя, русские на русских с мечом! Междоусобицы! Власти хотят смертельно!.. Избави меня от лютых дел. У меня волосы подымаются, провалиться от позора готов! Православные православных убивают! Храмы разрушают! Убитых не хоронят!

Андрей несколько раз пытается возразить, но старый грек уже не слышит собеседника, он не спорит — он обвиняет. И уже не видит Андрея, потому что перед глазами его неистовое воображение рисует событие, подтверждающее правоту его мыслей и страстей.

По раскаленной каменистой дороге, ведущей на вершину горы, поднималась в белой душной пыли тысячная толпа, разевая в крике перекошенные рты и швыряя камнями в него, идущего с гордо поднятой головой в окружении воинов, отделяющих его от лихорадочно возбужденного предстоящей расправой народа, смешанного со всадниками; и во всем этом чудовищном водовороте ненависти и предательства упавший на колени человек с окровавленным лицом и тяжелый крест, который передавали на вытянутых руках ослепленные жаждой крови люди, взмокшие, с запудренными дорожной пылью лицами, и крест, плывущий над толпой к яме, у которой назареянина разложили на деревянном брусе и, навалившись, растянули ослабевшие руки по краям креста, прежде чем ударами обуха загнать ему в ладони черные кованые гвозди...

Феофан проводит дрожащими пальцами по глазам и, взглянув на Андрея, вопрошает:

— Где они, твои праведники?! А? Бессребреники твои?! Покажи мне, сделай милость! Истинно сказано: страшен бог в великом сонме святых! Страшен! Не будет страха — не будет веры! Оставь меня в покое, не могу больше об этом...

Осень. Сеет мелкий моросничок.

— Ну ладно, не буду...— мрачно продолжает спор Андрей, начатый еще летом, на Москве-реке.— Конечно, творят люди и зло... И горько это... Да только нельзя их всех вместе винить. Трудно так и... грешно, мне кажется. И в Евангелии все это есть. Продал Христа Иуда, а вспомни, кто купил его? Первосвященники. Потому что правды боялись, боялись, что народ им подвластен быть перестанет.

Они медленно идут вдоль монастырской стены, спрятав руки в рукава.

— Вон сколько денег отвалили, не пожалели, и Иуде, и воинам, чтобы приказ их исполнили.— Голос Андрея звучит покойно, ровно.— А кто его обвинил? Народ? Опять же фарисеи да книжники, свидетеля так и не нашли, сколько ни старались. Кто же его, невинного, оклевещет? Потом только нашли предателя...

— Двух нашли, двух, а не одного мерзавца!

— Да-да, двух! Ну и что? Два же, а не все! А фарисеи эти на обман мастера, грамотные, хитроумные, и обманули народ и убедили его и возбудили. Они и грамоте-то учились, чтобы зло творить. Чтобы к власти прийти, темнотой его воспользовавшись. Людям просто напоминать надо почаще, что люди они, что русские, одна кровь, одна земля. Зло везде есть, всегда найдутся охотнички продать тебя за тридцать сребреников. А мужик терпит и не ропщет, горб трудами наживает, работает за двоих, а то и за троих, и все на него новые беды сыплются — то татары по три раза за осень, то голод, то мор,— а он все работает, работает, работает, работает, работает, несет свой крест смиренно, не отчаивается, молчит и только бога молит, чтобы сил хватило...

Андрей давно уж не чувствует сырого дыхания моросняка, а слышит запах снега, зимней стужи, и перед взором его разыгрывается то же действо, та же драма, что преследует и Феофана, но которая вселяет в Андрея спокойствие и уверенность в своей правоте всякий раз, когда он вспоминает об этом.

В замерший рассветный или предвечерний час по тихой зимней дороге, которую было хорошо видно через ольховые верхи с покинутыми грачиными гнездами, медленно поднималась немногочисленная процессия человек в тридцать — мужчины, женщины в темных платках, дети, собаки, бежавшие за людьми по обочине, и лица женщин были печальны, детей—испуганны, мужчин—строги и сдержанны, и все они смотрели на босого человека, идущего впереди с тяжелым березовым крестом на плече, и на оборванного мужика, помогающего ему нести его тяжесть, которую он сбросил на вершине холма у вырытой в промерзшей земле ямы, и, зачерпнув ладонью, глотал снег, глядя на остановившихся внизу людей ожидающим и таким спокойным взглядом, что какая-то баба, беззвучно охнув, опустилась на колени прямо в снег, а все остальные вдруг обернулись, потому что из-под горы примчались всадники, спешились все, кроме одного, который достал из седельной сумки кусок бересты и писал на ней что-то, пока ладные парни в сапогах укладывали свою жертву на крест, возились вокруг деловито и неторопливо, и еще несколько человек опустились на колени, и малый на побегушках с исписанной берестой в руках бежал от ждущего в стороне всадника к молча орудующим у ямы людям, и пестрая дворняга, сев боком к происходящему, подняла голову и завыла, но не было слышно ее тоскливого, умирающего голоса...

Андрей ловит себя на том, что уже несколько минут дергает кольцо калитки в монастырской стене, вместо того чтобы толкнуть ее плечом, и, обернувшись к Феофану, продолжает:

— Да разве не поддержит таких всевышний? Разве не простит им темноты их? Сам знаешь, не получается иногда что-нибудь или устал, измучился и ничего тебе облегчения не приносит, и вдруг с чьим-то взглядом, простым, человеческим взглядом в толпе, встретишься—и словно причастился, и все легче сразу... Разве нет? Ну чего молчишь?

Теперь уже идут они по зимней дороге, среди высоких голых деревьев, закутавшись в суконные рясы, потому что затянулся их спор. Спор важный, непримиримый и не решившийся этим разговором.

— Не так уж худо все,— продолжает Андрей.— Врагов на Куликовом разбили? Разбили. Все вместе собрались и разбили. Такие дела только вместе делать надо. А если каждый на своей дуде играть будет... Вон князья поспорили, теперь друг на друга жалиться в орду побегут, подарками хана задаривать станут. Это вместо того, чтобы собраться всем разом да и... А они усобничают! Теперь жди — кровь польется, а народ страдает. Думаешь, ему смута нужна, кровь? Палить да жечь? Я же знаю, ты про смуту во Пскове говорил. Так ведь каждого можно до отчаяния, до злобы довести, коли так...

— Ты понимаешь, что говоришь?— оглядывается Феофан.— Упекут тебя, братец, в Белозерск иконки в монастыре подновлять за язык твой...

— Что, не прав я?— спрашивает Андрей.

— Ох, прав, не прав, пусть бог судит, оставь меня в покое! Молод ты еще меня учить молод!— Феофан в запале снимает скуфью и кончает разговор, дернув себя за космы.— А я стар учиться!

Андрей устало улыбается и, зачерпнув ладонью из сугроба, глотает обжигающий горло снег.

Ослепление. Лето 1407 года

Жаркий полдень.

На поляне в траве лежит мальчишка лет тринадцати и смотрит сквозь ветви деревьев на небо. Он видит солнце и деревья, траву у самых глаз и птиц, вспархивающих с дрожащих веток.

В кустах, помахивая хвостами, пасутся стреноженные кони. В тишине позвякивают удила и гудят слепни.

Малый зажмуривает правый глаз, и все, что он видит, прыгает чуть влево. Зажмуривает левый, и все перескакивает вправо. Тогда он закрывает оба глаза, и становится темно.

Когда он снова открывает глаза, то видит перед собой двух чернецов, которые с любопытством глядят на малого. Это Андрей и Даниил.

— Ну и как?— спрашивает Андрей.

— Чего «как»?— не понимает малый.

— Ну, вообще. Дела как двигаются?

— Да двигаются, слава богу... — настороженно отвечает малый, продолжая лежать на земле.

— А ты кто такой будешь? Коней что ли пасешь?— спрашивает Даниил.

— А тебе на что?

— Как к княжескому дому пройти, покажешь?

— А-а-а... Тут близко, пришли уж,— говорит малый и встает с земли.

Все трое выходят на тропинку.

— Ты что, дворовый?— спрашивает Даниил.

— Не...

— А какой же? — интересуется Андрей.

— Никакой.

— А чего же тогда в траве валяешься?— спрашивает Даниил.

— Так... Я коней люблю,— вызывающе отвечает тот.

Некоторое время они идут молча.

— С мастерами я,— заявляет вдруг малый.

— С какими же ты мастерами?— спрашивает Андрей.

— Разные... Хоромы великому князю строили. Там и камнерезы, и плотники тоже.

— А ты, стало быть, отлыниваешь,— говорит Даниил.

— Да уж кончили все. Вчера кончили к ночи, а сегодня уж уходим. Князь утром приехал.

Они проходят мимо заросшего травой пожарища.

— Сгорело?— спрашивает Андрей у малого.

— Этой зимой спалили.

— Кто спалил?

— Воры, наверное, кто же еще? — не оглядываясь, отвечает мальчишка и рубит прутом крапиву, со всех сторон окружающую тропинку.

Сквозь обглоданные огнем ребра сгоревшего терема сияют белокаменные стены новых княжеских хором.

— Ну и красота!— восхищается Даниил.

Мальчишка впервые оглядывается на чернецов.

— А ты, Иван, чем помогал?— спрашивает Андрей.

— Камень тесать помогал. Не Иван я — Сергей...

— Красиво! Самому-то нравится? — спрашивает Андрей.

— Мне что ли?

— Ну да.

— Не...

— Почему?..— удивляется Андрей.

Лицо Сергея расплывается в улыбке:

— Белое все. Его бы разрисовать как следует...

Вокруг хором неубранные щепа, известь, битый камень.

В тени высокого красного крыльца расположились мастера. Приводят себя в порядок: причесываются, надевают чистые рубахи.

На крутой лестнице Андрея и Даниила встречают двое дружинников, сидящие на верхней ступеньке.

— Вам что, отцы?— спрашивает один из них.

— Нам бы великого князя,— отвечает Даниил.

— Никого пускать не велено. Занят он.

— По делу мы. Иконы подновлять пришли.

— Не-е... Нам не надо. Нам Андрей Рублев да Даниил Черный иконы подновлять будут,— отмахивается дружинник.

— Подумаешь, Рублев!.. А кто такой Рублев?— говорит Даниил.

— Не знаешь Рублева что ли?!

Андрей улыбается:

— Так это и есть Даниил, а я — Рублев

Старший мастер водит великого князя по узким переходам с решетчатыми оконцами, по сводчатым залам. Сзади идет княжеский сотник. По сравнению со слепящим солнцем и белизной хором снаружи внутри почти темно.

— Ну, как тебе, Степан?— не оборачиваясь, спрашивает князь.

— Побогаче бы надо,— басит сотник, громыхая сапогами.

— Видишь, не нравится Степану,— говорит князь старшому.

— Будет побогаче, будет и покрасивше,— уверенно добавляет Степан,— не в монастыре живем.

— Мне твоих денег не жалко. Потолки нетрудно позолотить,— тихо и упрямо произносит старшой,— а вот сделать так, чтобы красиво было,— это потрудней...

— Да я в этом не понимаю ничего,— перебивает князь мастера,— ты вот с сотником говори, он человек знающий.

— По-моему, девицам что нужно?— терпеливо объясняет старшой.— Чтоб днем нескучно, а вечером нестрашно. Вот и делали мы стены повеселей, поприветливей.

— Ты княжеских девиц в одну кучу не вали со всеми! — возмущается Степан.

Они входят в широкую залу с расписанными сводами.

— Стольная палата!— громко объявляет мастер.

— Ну что, Степан?— спрашивает князь.

Сотник, звеня подковками по выложенному цветным камнем полу, обходит трапезную.

— Нет,— заявляет он решительно,— какому-нибудь боярышке удельному завалящему здесь жить в самый раз! Ты же—великий князь! К тебе и князья ездят и послы иностранные, а что они скажут на все это? Думаешь, там не понимают? Никакого, скажут, размаху. Видно, с хлеба на воду перебиваются!

— Полегче, полегче,— одергивает князь сотника.

— Конечно, может, это и красиво, но...— Степан качает головой,— но не для великого князя.

Мастер смотрит на него с улыбкой правого, но бессильного человека.

Андрей и Даниил в окружении мастеров идут вдоль ослепительно белых стен.

— А мы как раз в Звенигород собираемся,— улыбается коренастый мастеровой,— князь — младший брат великого — пригласил.

— Приезжал он тут,— вмешивается длинный мужик,— с братом мириться приезжал. Ходил все, ходил, усы кусал.

— Ну и что?— спрашивает Андрей.

— Понравилось. Тоже пригласил нас в Звенигород хоромы ставить. Что хотите делайте, говорит. Денег не пожалею.

— Он все братца своего переплюнуть мечтает, вот и все,— усмехается Андрей и указывает на фантастического зверя, вписанного в круг, образованный причудливым орнаментом.— А это тоже ты резал?— обращается Андрей к длинному мужику.

— Я стены расписывал,— лыбится длинный.— А это Никола либо Митяй. Никола!— обращается к загорелому мужику.— Иди-ка сюда! Слышь?

Загорелый мужик смущенно подходит к Андрею.

— Красота-то какая. Мастер!— восхищается Андрей.

— Да не... я карниз резал, а это дружок мой Митяй,— говорит загорелый и вытягивает за рукав светловолосого мужика с выгоревшей добела бородой,— он весь низ резал и наличники.

Андрей с пристальным интересом приглядывается к загорелому.

— Это что ж за зверь такой?— интересуется Даниил.

— Та-а-а-кой ы-з-з...— Митяй краснеет, нагибает голову.

— Такой зверь...— приходит на помощь длинный мастер.

— Дракон?— спрашивает Андрей.

— На-а-а... на-а...

— Наверное, дракон,— снова спасает положение длинный.

— Смотри, какое чудище в круг вписал! Андрей!— зовет Даниил.

Андрей некоторое время внимательно смотрит на загорелого, потом отзывает его в сторону.

— Слушай, а ты в Андрониковом монастыре не работал?

— Нет.

— Вроде, встречал я тебя где-то, а?

— Кто его знает, может, и встречались где...

Андрей на мгновение закрывает лицо рукой.

— А под Троицей, в деревне?

Опустив глаза, мужик отрицательно качает головой.

— Ну как же? Драка-то! Скоморох еще разнимал... Скомороха-то помнишь? Прибили скомороха-то еще!

Мужик бледнеет, лицо его становится серым. Он облизывает пересохшие губы и трясет головой:

— Не знаю я... Не было ничего такого. Не помню...

Андрей недоуменно улыбается и отворачивается:

— Ну прости...

— Андрей!— зовет Даниил.

Загорелый вдруг хватает Рублева за руку и умоляюще шепчет:

— Не губи, отец, божий человек, не губи... Прошло все... Резчиком я теперь по камню... Не выдавай этому...— кивает он в сторону приближающегося Даниила.

— Да ты это что? Это же все равно, что отец мой.

— Не выдавай, все равно не выдавай, не губи, божий человек...

Князь, сотник и старшой идут по длинному коридору, пересекают несколько палат.

— Тебе в доме жить, я и на соломе пересплю...— ворчит Степан.

— Чего?— переспрашивает князь.

— Я тебе вот что скажу: все это переписать надо, стены, потолки, все! Только поярче, посильнее!

Старшой вдруг останавливается. Даже в полумраке видно, как он побледнел.

— Дозволь мне, великий князь, сказать...

— Ну,— разрешает князь.

— Ты рисовать умеешь?

— Нет,— удивлен князь.

— А, может, сотник твой в каком искусстве мастер?

— Ну?..

— А я,— старик ударяет себя в грудь,— сорок лет по этому делу! Ты мне хоть веришь?!

— Не верил бы, так...

— Так чего же ты своего сотника боле меня слушаешь?!

— Видал, куда гнет?— ухмыляется Степан.

— Я же сорок лет этим делом занимаюсь! Ну скажи, сделай милость, вот это что такое?— обращается он к сотнику, тыкая корявым пальцем в стену, расписанную орнаментом.

Степан демонстративно молчит, с ненавистью глядя на старика.

— А это что?— настаивает мастер.

— Ну, Степан?— улыбается князь. Все это начинает его забавлять.

— Видишь?!— злорадно восклицает мастер.— Я тебе говорю, лучше хором тебе никто не поставит, а ты не мне веришь, а Степану!

— Да, Степан, тебе на жеребце сподручнее!— хохочет князь.

— Не в умении дело,— говорит сотник, бешено глядя на старшого и на ходу царапая стену коваными ножнами.

— Ничего переделывать не стану! Хоть убей! Тут люди душу свою положили, сердце! Под землей по колено в воде ковырялись...

— Ладно, ладно!— обрывает его князь.— Ступай, Степан, тут у меня дело к нему.

Сотник, спрятав глаза, кланяется и уходит.

Мастер и князь входят в опочивальню. Старик осматривается, выглядывает в коридор.

— Да нет никого! Я наказал, чтоб муха не пролетела.

Старшой вынимает из-за пазухи ключ и подходит к изразцовой печи. Вставив ключ в искусно замаскированную скважину, он дважды поворачивает его. Открывается небольшая узкая дверь. Старик нагибается, поднимает с пола заранее припасенный факел и бьет кресалом по кремню.

— Дай я сам!— возбужденно шепчет князь.

Андрей, Даниил и Никола — беглый холоп из-под Троицы, которого Андрей узнал в загорелом,— идут вдоль стены.

— Меня тот самый рыжий, ну москвич тот, с кем подрался... Он меня и расклепал,— рассказывает Никола.— Я его потом и не встречал больше. Я тогда вроде шального какого был, сидел во мне бес этот... Чуть что — сразу в драку... И ведь изловили бы... А сейчас я и драться разучился,— улыбается Никола.

— Ну вот и хорошо,— приглядываясь, говорит Андрей.

— Иногда и постоять за себя — не грех... А я уж третий год с артелью хожу. Сначала так — известь таскал, а потом вот резать по камню приспособился...

— Еще как приспособился! — смеется Даниил и хлопает Николу по плечу.— Вон каких карнизов понатесал!

— Митяй учил,— смущается Никола.

Закинув головы и щурясь на солнце, все трое смотрят на хитросплетения карниза, опоясывающего терем под самой кровлей.

Вдруг Андрей замечает выглядывающую из-за угла девку с заплаканными глазами и покрасневшим носом. Они встречаются взглядом, и девка скрывается за домом.

— Что это она? — спрашивает Андрей.

— А! — машет рукой Никола и неопределенно улыбается.

Андрей догоняет ее за углом.

— Ты чего? — спрашивает у нее Андрей.— Кто тебя?

Она не отвечает и идет прочь.

— Ты что? — Андрей делает за ней несколько шагов.— Может, помочь чем? — он трогает ее за плечо, но девка вырывается и зло кричит:

— Отстань! Чего пристал? Много вас тут таких помощничков! — и бежит в сторону леса.

По стенам подземелья мечутся гигантские тени.

— Осторожно, там ступеньки,— предупреждает мастер.

— Прямо к реке выходит? — подняв факел, спрашивает князь.

— Куда указал — на обрыв.

Стены подземного хода выложены темным камнем, украшенным хитрым рисунком.

— А красиво...— замечает князь.

— Так у меня резчиков двое, такие мастера! Режут, как птицы поют. Прямо берут камень безо всяких наметок и режут. Лучших мастеров и нету, чем они.

— А на Степана ты не серчай. Это я так...

— А что Степан? Степан сам по себе, мы сами по себе.

— Он исполнительный — Степан. Ты его не слушай.

Они все дальше уходят по бесконечному коридору, и темнота, расступившись перед ними, смыкается за их спинами.

Как снежные, сверкают стены хором.

— Да нет, вы сейчас лучше и не придумаете ничего,— говорит Даниил.

— А-а-а. А-З-з-ве-зве-нигород? — огорчается Митяй.

— Я бы тоже не брался бы сейчас,— соглашается с Даниилом Рублев.— Глаз устал. Я вам верно говорю.

— Вот-вот, пусть глаза отдохнут, а то одно и то же повторять начнете, а уж хуже этого ничего нет,— говорит Даниил.

— А что ж делать-то? — спрашивает Никола.

— Чего делать? — улыбается Андрей.— Глянь, какая погода стоит! Ступайте по домам, денег вы накопили. На покос сходи́те, рыбку полови́те. Как хорошо!

— Хорошо-то хорошо...— грустно говорит пожилой мастер.

— А-у-у-у род-д-дных ма-а-а-моих... а-а-а-земли-то н-н-небось не осталось...

— Да и далеко до дому-то,— вздыхает пожилой.— Ден десять.

— Десять ден,— говорит Никола.— Пока дойдешь, и покос кончится. После Петрова дня и кончится!

— Это смотря где! — замечает старик.— Ежели ко Пскову, туда — так там и до первого спаса все косят.

— Не знаю, как у вас,— возражает Никола,— а у нас на яблочный уж жать кончают, а не то что...

— Это смотря какая погода,— упорствует старик,— а если дожди, так и к яблочному спасу не начнут...

— Ты, старый, перепутал все! — возмущается Никола.— Позабыл!

— Чего «забыл», тут и забывать нечего! Сам небось...

— Да ладно вам, братцы! — останавливает Даниил спорящих.

Все замолкают и думают о доме, о родных, о покосе, ставших для них такими далекими, желанными и недосягаемыми...

— Все равно в Звенигород пойдем,— нарушает молчание Серега.

Князь и старшой спускаются по подземному ходу. Впереди виднеется слабый дневной свет.

— Ну, а теперь вы куда? — спрашивает князь.

— Получили мы тут приглашение одно. Тоже большая работа.

Князь первый вылезает на поросший кустарником обрывистый берег реки. После темноты от яркого солнца наворачиваются слезы. Невидимое пламя факела трепещет на ветру.

— Ну молодцы! Ну ловкачи, мастера! — доволен князь.

Под обрывом сквозь деревья видна сверкающая вода. Князь каблуком выворачивает булыжник и сталкивает его вниз. Слышится шорох по кустам и глубокий всплеск.

— Ну и куда вы приглашение получили? — щурится князь.

— В Звенигород, к братцу твоему, тоже хоромы ставить задумал.

Князь мычит что-то неопределенное и, мельком взглянув на старшого, лезет обратно в подземелье.

— И когда собираетесь?

— Да уж помылись в дорогу. А там уж и камень свезли.

Факел догорает и гаснет. Все погружается в темноту.

— Будь ты неладен,— злится князь.

— Да ничего, тут уж близко, дай-ка вперед пройду. Я тут каждую ступеньку...

От сгоревшего в прошлом году княжеского дома сохранилось одно крыло с высоким теремом, пристройками и конюшнями. Огромная обуглившаяся постройка с провалившейся крышей стоит неправдоподобно мрачная в ярком солнечном свете.

В обугленной светелке отчаянно звучит срывающийся девичий голос:

— Возьми меня с собой!.. Возьми!..

Эта та самая девка, которую Андрей видел у нового княжеского дома. Светлые слезы льются у нее из глаз, губы дрожат.

— С собой возьми!..

Перед ней, заложив руки за пояс, стоит смущенный Никола.

— Да чего ты, Маруся, ей-богу, говоришь-то?..— невнятно оправдывается он.— Сама знаешь, не могу я. Все мужики, а ты с ними... И не венчаны мы.

— Обманул! Говорил — любишь, а сам обман-у-у-л!..— Девка разражается рыданиями и, закрыв лицо руками, отходит в черный, закопченный угол.

— Уходят же все,— продолжает мастеровой,— куда ж я без них?

Она смотрит на мастера взглядом, полным гневной обиды, и бросается к нему на грудь:

— А я? Я как же?! Оставляешь меня?

Мастер кладет ей на плечи свои загорелые руки, гладит, успокаивает:

— Маруся ты, Маруся... Не могу же я... Да и что я делать-то здесь буду?

— Мало работы, что ли?

— Мне по камню работу надо... Вот глупая,— голос мастера звучит тихо, ласково.

— Печи будешь класть,— говорит девка, не отрывая лица от его груди и мало-помалу успокаиваясь.

— Привык я с ними... Они ведь меня и научили ремеслу-то... Как же я без них? Вон смотри, вся сажей перемазалась... Ну? Чего ты?..

— Все равно теперь...— Девка трется мокрым носом о его рубаху.

— Маруся ты, Маруся...

Закрыв глаза, она поднимает лицо, и ее губы размыкаются навстречу поцелую. Словно снег, скрипит под их ногами черный обуглившийся пол.

День клонится к вечеру. Около прокопченного пожаром сарая Андрей с Даниилом разбирают зачаженные иконы. За стеной, в конюшне, тяжело переступают с ноги на ногу кони.

Мимо по дороге идут мастера. Идут в Звенигород. Они кричат что-то веселое, машут руками, прощаясь, и их белые рубахи мелькают сквозь печальные останки сгоревших хором.

А в стороне от дороги, прячась за кустами, крадется заплаканная девка. Провожает, наверное...

Мимо сарая проходят двое дружинников и скрываются в конюшне. Слышно, как они покрикивают на лошадей и снимают с колков седла.

Даниил некоторое время внимательно присматривается к почерневшей иконе, потом зовет:

— Андрей!

Никто не отвечает. Даниил встает и идет в сарай.

Андрей стоит в темном углу и прислушивается к разговору, доносящемуся из конюшни.

— Не могу я, Ванька, слышишь, не могу!

— Тише ты! А то знаешь что будет?

— Ну как же это?! Ведь они дом строили, старались...

— Да не скули ты... Еще неизвестно, зачем их догонять велено, может, еще работа какая? Может, просто вернуть надо?

— А зачем пятнадцать человек снаряжают, а копья зачем приказали острить? А сотник зачем...

— Да замолчи ты...

Андрей кидается к выходу, но Даниил сзади набрасывается на него. Андрей молча пытается вырваться, но Даниил здоров и цепок. За стеной смеется дружинник.

— Ты что? Ты в своем уме? Ты что? Куда? — хрипло от натуги шепчет Даниил.

— Пусти! Пусти, говорю тебе! Пусти! Пусти же! — шипит в ответ Андрей.— Их убьют сейчас! Пусти! Мне надо...

— Тебе что, жизнь не дорога? Побойся бога! Уйдешь — отрину, прокляну... Не пущу! Андрей! Меня пожалей, коли себя не жалко! Стой же, черт окаянный!..

Задыхаясь, Андрей из последних сил бежит по горячей пыльной дороге. Словно ножом, ударяет в бок острая боль. Вслед за ним, приглушенный расстоянием,

несется сбивчивый топот. Все ближе, ближе, и вот мимо Андрея проносятся несколько верховых дружинников. Дрожит земля, и летучая пыль закрывает солнце.

Андрей кричит, пытается ухватиться за стремя проносящегося мимо всадника, но его сбивают с ног, он падает под копыта лошадей и долго лежит, не двигаясь, пока оседает висящая в замершем воздухе пыль и черная ряса Андрея не становится белой. Белой, как холст.

Вдруг в березовой роще, что в стороне от дороги, возникает странный однообразный стук и звонко разносится в вечерней тишине. Андрей встает и идет на этот необъяснимый звук. Медленно проходит мимо берез. Стук все ближе. Андрей выходит на поляну и останавливается.

Он видит старшого с пустыми окровавленными глазницами, который стоит у дерева и стучит по нему палкой. На стук этот бредут со всех сторон, вытянув руки, его товарищи. У всех вместо глаз — черные раны, и белые рубахи разорваны и залиты кровью.

Окаменев, стоит Андрей и смотрит, как Никола, растопырив руки, натыкается на березу, бормочет что-то и плетется дальше вслед за остальными на призыв старшого.

Мастера сбиваются в тесный кружок, цепляются друг за друга, некоторое время зовут Сергея. Тот не откликается. Тогда они выстраиваются в длинную цепочку и, держась друг за друга, бредут за старшим, который идет впереди, ощупывая дорогу палкой. Через несколько минут они теряются среди белых стволов.

Андрей поворачивается и идет обратно, в сторону дороги.

Вдруг из зарослей крапивы до него доносятся чьи-то всхлипывания. Андрей подходит ближе и видит Сергея. Он сидит на земле в самой гуще крапивы и плачет. Увидав Андрея, он всхлипывает и бросается сквозь заросли в сторону.

— Это же я! Серега! — кричит Андрей.

Сергей не отвечает и мчится прочь, петляя между берез. Долго мечется Андрей по пустой роще, стараясь поймать малого.

— Да ты что, Сергей! Погоди!

Наконец ему удается схватить мальчишку за рубаху. Оба падают на землю. Серега пытается вырваться, плачет. Андрей крепко держит мальчишку за ногу и успокаивает:

— Ты что, не узнал меня? Серега? Это же я, Андрей! Ну будет, будет... Слышишь?..

Вдруг мальчишка улыбается сквозь слезы и дергает ногой:

— Пусти, ну пусти же, щекотно...

Праздник. Весна 1408 года

Вечереет. Весенний сквозной лес упал в тихую Клязьму. На пологом берегу стоят, застыв, первые редкие травы.

Из-за песчаной косы одна за другой появляются две лодки, которые кажутся черными на гладкой воде излучины. Над рекой возникают голоса и встают над берегами, чистые и отчетливые.

— Эй, Андрей! — несется с дальней лодки.

— Что тебе?

— Даниил говорит: не успеем дотемна!

Лодки медленно скользят вниз по реке.

— Андрей! — это голос Даниила.

— Ну?

— Не успеем во Владимир дотемна! Давайте переночуем!

— Как хотите!

Лодки плавно движутся по течению, и силуэты людей в них кажутся вырезанными из темной жести.

Над водой несется звонкий мальчишеский голос:

— Фома!

— А!

— Фома!

— Ну, чего!

— Фома! — хохочет мальчишка.

— Ну, чего тебе?!

— Лови!

— Чего «лови»?

— Лови! «Чего, чего»!

Слышится всплеск, мальчишеский смех и строгий окрик Андрея:

— Да хватит вам!

И снова тишина охватывает реку, и в тишине этой негромкие голоса повисают над водой близким подслушанным разговором.

— Устал, Андрей?

— Нет.

— А то давай я.

— Да я не устал.

Некоторое время молчат, и слышно только деревянное повизгивание весла.

— Во скрипит...— бормочет Андрей.

— Хорошо скрипит,— возражает мальчишеский голос.

— У тебя все не как у людей,— сердится Петр.

— Почему это?

Все ближе голоса, все ближе и ближе лодки, и вот они уже скользят у самого берега, задевая веслами прошлогоднюю осоку.

— Не успеем мы,— говорит кто-то простуженным голосом.

— Ну, завтра будем.

— Собора не распишем до холодов, июнь уж виден,— объясняет Алексей.

— Так, может, остановимся?! Есть хочется! — перебивает Андрея голос Фомы со второй лодки.

— Как хотите!

— Тогда давайте к берегу! — кричит Даниил.

Густые сумерки. Обе лодки пристают к берегу, шуршат, раздвигая лозняк. Иконописцы гремят веслами, вылезают из лодок, разминаются, вглядываясь в темноту наступившего вечера, переговариваются.

Здесь и Петр — молодой с грустными глазами послушник, и Алексей — веселый курчавый богомаз, и Сергей — тот самый Сергей, который чудом спасся от ослепления и теперь состоит в учениках у Андрея, и сам Андрей. Из другой лодки выле-

зают Даниил, Фома, вытянувшийся, повзрослевший, и двое незнакомых: мужик с бабой — мирские, муж и жена.

Неожиданно из темноты появляются несколько верховых и окружают путешественников.

— А ну-ка дай огня! — раздается сиплый голос.

Кто-то соскакивает с лошади и, вздув факел, обходит иконописцев, освещая их лица. Те неподвижно стоят и прислушиваются к фырканью коней в темноте.

— Чего вам? — испуганно спрашивает Даниил у всадника, тихо подъехавшего к самым лодкам.

— Кто такие?— раздается вместо ответа

— Из Москвы мы. Мастера,— торопливо отвечает Алексей.— Во Владимир едем.

— По приказу князя великого едем! — объясняет Даниил.— Успенский собор расписать заново приглашены.

— А старшой кто у вас тут? Ты, что ли? — спрашивают из темноты.

— Нет,— отвечает Алексей.— Вот он...

— Я старшой,— выступает вперед Даниил,— Черный Даниил.

— Ну-ка иди сюда, Черный.

Даниил исчезает в темноте. В стороне неровно посвечивает факел, вырывая из темноты украшенные медью седла и мокрые бока коней.

Иконописцы с тревогой прислушиваются к доносящимся до них обрывкам разговора.

Факел описывает огненную дугу и с шипением гаснет в реке. Слышится чавканье копыт по сырому берегу и треск кустов. Затем наступает тишина. Даниил возвращается к лодкам.

— Чего они? — спрашивает Андрей.

— Дружинники,— отвечает Даниил — Вора ищут какого-то. Говорят, того, кто хоромы спалил княжеские, помнишь?

— Это позапрошлой зимой, что ли? — интересуется Алексей.

— Ну да.

— Э-э-э! — смеется мирской.— Теперь ищи его свищи! Позапрошлой зимой!

— Схватились олухи... — бормочет его жена.

— Он здесь где-то, в этих местах бродит,— объясняет Даниил,— говорят, баба у него в деревне соседней

— В какой деревне? — интересуется мирская.— Далеко деревня-то?

Даниил не отвечает. Мастера начинают разгружать лодки и готовить ночлег.

— А потом,— добавляет Даниил,— язычники здесь по деревням кругом!

Алексей разводит костер, дует в слабый огонь, баба хлопочет у туесков и мешочков. Сергей тащит к костру длинную сухую слегу.

— Там Андрей и Фома такую корягу нашли! На всю ночь хватит!

По серой песчаной косе Андрей и Фома волокут огромную высохшую корягу. Коряга хрустит, шипит по песку, подпрыгивает. Вдруг Андрей останавливается и замирает.

— Ты чего? — спрашивает Фома.

Где-то совсем близко в кустах звонко щелкает, музыкально и напряженно. И через несколько мгновений свищет робко, словно пробует голос.

— А? — тревожно спрашивает Фома, уставившись на Андрея круглыми глазами.

— Погоди, слышишь?

Соловей.

— А больше ничего? — вслушиваясь, улыбается Андрей.

К соловьиной песне примешивается тонкий, еле слышный звон, такой тихий, что кажется, будто звенит в ушах. Звон доносится со склона горы, черным краем отпечатавшейся на светлом западном небе. Вот он становится громче, звончей и сливается со смелеющей соловьиной песней в удивительное двухголосье.

— Слышишь? — шепчет Андрей.

Фома в беспокойстве берется за корягу:

— Идем.

— Из деревни... — вопросительно оборачивается к Фоме Андрей.— Что это?

— Идем, идем,— испуганно повторяет Фома.

— Колдуют,— шепчет Андрей.

— Идем, слышишь, Андрей! — настаивает Фома.

Они снова нагибаются над корягой и с сухим шорохом тащат ее по песку.

Темно. Путники молча трапезничают, сидя около огня. Все стараются не смотреть наверх, в сторону деревни. Там, в тумане, уже зажглись первые костры, и осторожный ветер доносит до лодок нестройную путаницу звонов и редких голосов. Даниил первый нарушает молчание.

— Что же все-таки с западной стеной делать будем? — обращается он к Андрею.

— С западной? — переспрашивает тот.

— С западной.

— А что с западной? Напишем и на западной Страшный Суд...

Даниил внимательно смотрит на Андрея, лицо которого кажется взволнованным в неровном свете костра.

— Собору-то небось лет двести, не менее,— говорит мирской. Его рябая баба то и дело оглядывается в сторону деревни и мелко крестится.

— Понимаешь,— настойчиво продолжает Даниил,— я так думаю... Что если там праведников всех поместить, а?

— Прости меня, Даниил,— говорит Андрей, не поднимая глаз,— не могу я сегодня об этом. Прости, Христа ради.

Загадочные деревенские звоны сливаются с заходящимися в любовном приступе соловьями.

— Господи! Вот нехристи! — сердито бормочет баба.

— Не надо нам было здесь останавливаться,— с тоской говорит кто-то из темноты.

— Бесовские забавы эти... прости, господи! — зевая, заключает разговор мирской, встает и направляется к лодкам. — Пошли спать, Марья!

— Что ж, спать?— говорит Даниил и встает.— Фома, Сергей, Петр! Спать, помолившись!

У костра остаются Андрей да Алексей, который сонно клюет носом у самого огня.

— Да-а... Не успеем мы до холодов расписать, — бормочет он, укладываясь поудобнее,— май скоро кончается, весна кончается...

Андрей делает несколько шагов по росистой траве и, прислушиваясь, останавливается.

Теперь уже вся гора светится дымными кострами, а ниже по реке слышатся неясные крики, визг, смех.

— Марья! — доносится от лодок.— Воды подай!

Некоторое время Андрей стоит неподвижно, потом подкладывает в огонь несколько толстых сучьев и, не оглядываясь, уходит в сторону расцвеченной кострами, причитающей и смеющейся горы.

Все ниже и ниже спускается черная пахота. Андрей, то и дело останавливаясь, поднимается по дороге, ведущей в деревню.

Деревня — другой мир, лопочущий вполголоса, сжигающий свои тайные костры, свет которых мерцает на высоких сучьях деревьев, распростертых в звездном небе.

Звонкие колокольчики в руках у обнаженной женщины, в который раз обегающей вокруг своего дома во имя спасения ото всех желтых и черных болезней; голые смеющиеся дети, которые стараются не отстать от нее, визжат и хохочут в эту страшно важную минуту;

и возбуждающий огонь костра возле дома, у которого старуха накидывает на нее плащаницу и, улыбаясь беззубым ртом, торжествующе уводит ее в дом, огражденный теперь ее заговором от всех болезней на целый год;

и потрескивающие костры, обжигающие лица наклонившихся над оранжевым пламенем, вокруг которого мчатся друг за другом с криками взахлеб молодые парни и девушки в летящей одежде;

и осененная первой листвой тонкая березка, наклоненная к огню, над которым торопливо, кто быстрей, привязывают к веточкам бантики из холщовой тряпицы молодые женщины и девки;

и голый всадник на белой лошади с развевающейся гривой, промчавшийся к реке, залитой сверканием круглой серебряной луны;

и сильные молодые тела парней и девушек, бегущих по колено в пылающей лунным светом воде;

и ржание коня, влетевшего на всем скаку в реку;

и смех;

и визг;

и взмахи белых, как мел, рук в ночном воздухе,—все это приводит задохнувшегося Андрея к берегу, где он почти натыкается на молодую бабу с распущенными волосами, которая стоит за кустом у самой воды, обнаженная, не пугаясь, и с удивлением смотрит на Андрея, прикрыв руками тяжелую высокую грудь.

Они долго стоят, настороженно глядя друг на друга и выжидая. Потом Андрей поворачивается и уходит.

Она смотрит ему вслед, улыбаясь, и кто-то берет ее за руку и тянет в тень, в холодную сверкающую воду.

Андрей выходит на другую сторону деревни и бросается в стог сена.

Раннее, очень раннее утро. Андрей крадучись идет по деревенской улице. Нежный шепот, дыхание спящих, тихий смех доносятся из распахнутых ворот сеновалов и открытых окон домов. Деревня длинная, и путь по ней подобен воровству.

У околицы Андрей проходит мимо старухи, сидящей на бревне у самых ворот. Потухшими глазами смотрит она за реку, клубящуюся внизу, на розовеющую полосу

неба у горизонта и плачет. Плачет потому, что утро это оказалось таким похожим на другое такое же, случившееся много лет тому назад.

Андрей спускается вниз по дороге, ведущей к реке, на берегу которой, погруженные в туман, пасутся стреноженные кони.

Иконописцы сидят на берегу и ждут его. Лодки уже спущены на воду. Андрей обводит всех усталым взглядом и спрашивает:

— Что вы на меня смотрите?

— Ты где был? — враждебно спрашивает Фома.

— Там в золе лук есть, поешь, если хочешь,— говорит Даниил.

— Где ты был-то? — упорствует Фома.

Андрей молча присаживается перед костром на корточки. Нащупав в золе луковицу, он старательно очищает ее от кожуры. Все внимательно смотрят на него.

Вдалеке по дороге проносится человек десять дружинников, среди которых мелькают несколько монашеских ряс. Прогрохотав по мостику через ручей, кавалькада поворачивает к деревне и скрывается в тумане.

— Слава тебе, господи! — зло улыбается рябая баба.

Андрей встает с колен и направляется к лодкам. И снова они плывут вниз по реке. В тумане, мимо густых кустов, нависших над водой.

— Пораньше не мог прийти, что ли? — шепотом выговаривает Даниил Андрею.— Пока спали-то все?

— Нет, не мог,— отрезает Андрей.

Фома прислушивается к разговору.

— Твой грех, твоя совесть, твои молитвы...— бормочет Даниил, отвернувшись.

— А где ты был? — спрашивает Фома.

В это время в кустарнике, на берегу, неожиданно раздается дружный вопль:

— Вот он! Здесь они! Сюда давай!

Из чащобы доносятся возгласы, треск сучьев, затем болезненный крик и хриплые от злобы мужские голоса.

— Тащи ее, голубушку! Там, там, по-над берегом!

Кусты на берегу кончаются, и чернецы видят дружинников и монахов, которые выволакивают из зарослей извивающегося мужика и бабу в короткой рваной рубахе.

С любопытством и ужасом следят иконописцы из лодок.

— Зачем это их? — бледнея, спрашивает Сергей.

— За то, что богу единому не веруют, не чтут! Язычники проклятые...— скороговоркой отвечает баба.

— Да не! — возбужденно перебивает мирской.—Это ж вора схватили! Князя-то спалил! Искали вчера! Вон он!

Молодой на берегу выкручивают руки, и она тонко и жалобно кричит. Петр жмурится и бормочет молитву.

— Зачем это их?! — вопит Сергей.

— Не смотри, Сергей! Слышь! Не смотри! — кричит Андрей.— Глаза ему закройте! Закройте ему глаза!

Пойманному удается освободиться от навалившихся на него дружинников, и он шарахается через кусты в воду. Преследователи — за ним, бегут по колено в воде и, на-

стигнув, вяжут его, захлебывающегося и окровавленного. Он мотает головой и, оскалившись, хрипит в ярости:

— Не будет жисти князю вашему, не бойсь! Не я, так другие!

Мужика выволакивают на берег.

Неожиданно рванувшись, он ударяет одного из дружинников ногой в живот и кидается на монахов, ведущих молодую. Оценив мгновение, баба бросается вперед, вырывается из цепких рук монаха, выскальзывает из железных объятий огромного мужика и прыгает в холодную, подернутую туманом воду.

— Лови ее! Ты что, сдурел?! — орут на берегу.

На мужика набрасываются сразу четверо, и теперь он стонет, почувствовав себя пойманным, кричит, стараясь вырваться:

— Марфа, плыви!!! Плыви-и-и!!! Марфа-а-а!!!

Баба, широко взмахивая руками, плывет в тумане по черной воде, распустив по течению светлые, как лен, волосы. Вслед ей летят камни, палки.

На берегу кто-то начинает торопливо раздеваться, но его останавливает трезвый окрик.

— Ты что? Она ж тебя утопит враз!

Петр сгребает в охапку непрерывно орущего Сергея и зажимает ему рот, успокаивая и приговаривая что-то на ухо.

Молодая плывет мимо лодки. Андрей смотрит на нее и не верит глазам: эта та самая, ночная, его стыд, его грех...

Она плывет быстро, не уставая, отфыркиваясь, как животное, и смотрит на него из воды пристальными серыми глазами. В зеленой воде ломается и струится ее крепкое молодое тело.

Андрей опускает глаза и шепчет молитву.

Над рекой несутся отчаянные вопли:

— Марфа-а-а!! Марфа! Плыви-и-и-и!

Марфа уплывает все дальше и дальше, и туман, поднимающийся с воды, прячет ее от преследователей.

Над Клязьмой встает солнце. Наступает день.

Страшный Суд. Лето 1408 года

Тихо и прохладно под высокими сводами Успенского собора. В узкие окна видно яркое летнее небо и верхушки деревьев, которые в солнечном свете кажутся ослепительно белыми, а в тени — черными.

Внутренность храма чисто оштукатурена. Вдоль стен, почти до самого потолка, высятся леса. Лучи солнца жаркими косыми прямоугольниками ложатся на пол и нагревают щербатые плиты.

Иконописцы томятся от безделья. На краю деревянного ящика с известью, углубившись в затрепанный лицевой подлинник*, сидит Фома. Сергей примостился на лесах, свесив босые ноги и прислонившись щекой к шершавому стояку. Мирской мужик — Григорий — уселся у стены, подтянув к подбородку колени и положив на руки лохматую голову.

* Лицевой подлинник — свод иконописных правил, канонизированных церковью. *(Прим. авторов.)*

И только один Петр работает. Он сосредоточенно шпаклюет одно и то же место, которое уже и без того идеально отшпаклевано, как, впрочем, и вся стена. Все молчат. В тишине раздаются звонкие шлепки известки и скрежет мастерка.

Фома обводит собор угрюмым взглядом и громко зовет:

— Алексей!

Григорий, которого можно было принять за спящего, поднимает голову. Слово гулко разносится, перебрасывается от одной стены к другой и глохнет в сонной духоте. Алексей не отвечает. Фома снова погружается в лицевой подлинник.

— Пусти, раствора наберу,— подойдя, просит Фому Петр.

— Материал только переводишь. Кому это надо-то? — морщится Фома, неохотно вставая с ящика.

— Там недоделочка еще такая...— оправдывается Петр, подняв брови. Набрав раствора, он возвращается в свой угол, откуда через минуту опять несутся жидкие шлепки и жестяной скрежет.

— Голова чего-то болит,— раздается мрачный голос невидимого Алексея.

— А ты спи больше! — советует Григорий.— От пересыпу и болит.

— Где ж от пересыпу, когда я вторую неделю заснуть не могу по ночам, маюсь?

— Чего ж ты делаешь по ночам? — интересуется Фома.

— Да ничего! Лежу, гляжу.

— Куда? — спрашивает Сергей.

— С открытыми глазами лучше,— делится печальным опытом Алексей. — А глаза закроешь — все какие-то мошки, такие зелененькие мельтешат перед глазами...

— А ты днем не спи, тогда и ночью спать будешь,— советует Фома.

— Гроза, наверное, будет...— хрипло бормочет Григорий, привалившись к стене.

— Фома! — зовет сверху Сергей.

— Что тебе?

— Я сбегаю искупнусь? — просит малый.

— Нечего, нечего,— не разрешает Фома.

— Я быстро!

— Я сказал: не пойдешь...

— Жарко...— канючит Сергей.

— Ничего не жарко, не ври.

Петр отрывается от работы:

— А может, ему, правда, жарко?

— А почему тогда ему одному жарко? — спрашивает Фома.

— Мне вот тоже, например, жарко,— утверждает Петр.

— Конечно, он сидит, а ты работаешь! — злится Фома.

— Да пусти его искупаться,— заступается за Серегу Григорий.

— Нечего-нечего баловать! — доносится сверху голос Алексея. — Пускай со всеми сидит!

— А ты бы помалкивал! — крикнул Григорий.— Весь день сопишь, как сурок, вниз только пожрать да по нужде спускаешься!

— А ты что, работенку мне какую подыскал?! — язвит задетый за живое Алексей.

— Да ты ее сам подыскал, как хотел!

— Ну и все! — голова Алексея скрывается, но злой голос его продолжает бубнить: — А если все сидят, Сережка тоже пусть с нами...

— Да чего вы все! — снова вмешивается Петр. — Отпустили бы, так он бы уж и прибежал давно!

— Да ему только дай, он до посинения в воде сидеть будет! — рокочет голос Алексея.— Взбрело в башку, что жарко, вот и ноет.

— Где ж он ноет-то? — возмущается Петр.— Это ты ноешь все время!

— Это я первый раз сказал, жарко, а не Сергей,— вступается Григорий.

— Ну хватит! Всё! — теряет терпение Фома и обращается к Сереге: — Хочешь купаться — иди! Ну?!

Серега сидит на лесах, опустив голову, напуганный скандалом, возникшим из-за его безобидной просьбы.

— Ну иди! Что ж ты?! Иди! — свирепеет Фома.— Вот видите?! — обращается он ко всем, но в это время в дверях появляется нескладная фигура в рясе.

Это ключарь собора Патрикей. Он делает Фоме какие-то таинственные знаки. Сутулый, с безумными черными глазами и долгоносым лицом, Патрикей похож на облезшую птицу. Лицо его покрыто испариной, и весь его вид говорит о том, что он крепко выпил и чем-то очень взволнован.

— Слушай, Фома, тут такое, дело такое! Только тс-с-с-с! — вытаращив глаза, Патрикей прикладывает к губам длинный палец.— Захожу я сейчас к архиерею к нашему, захожу сейчас, а там! Крик такой, крик, гам, крик, архиерей в исподнем, красный весь архиерей бегает! Нету моего, говорит, терпенья, нету! Все! Все! (Это он про вас все такое!) Два целых месяца, как все подготовлено, мол, два месяца! Не чешутся, бездельничают, кричит, сколько денег запросили, а бездельничают, и ничего не готово! (А вы правда много денег запросили? А?)

— Да какой там! — сникает Фома.

— Мне, говорит, все равно! Рублев Андрей, Даниил Черный! Все равно! А денег сколько! Шум, гам, в одном исподнем архиерей, красный весь даже! Да будь они Феофаны, кричит, оба, и то мне все равно! Что, кричит, это такое? Что?! И вот такое лицо скорчил! — Патрикей строит невероятную рожу и повторяет, словно в жару:— Что мне Рублев и Даниил! Мне нужно, чтоб собор к осени расписан был, и конец! Гонца снарядил с жалобой прямо к великому князю, гонца снарядил к великому....

Фома молчит...

— Что, а? Еще не начали? — спрашивает он, глядя на Фому добрыми сумасшедшими глазами.— Знаете, вы... вы давайте, а то знаете... А Андрей где?

— Опять ушел куда-то...— пожимает плечами Фома.

— А, может, вы без него? Давайте, начинайте расписывать без него...

Фома сердито усмехается.

— Чего смеешься? — громко шепчет ключарь.— Вон вас сколько! Если он чего не решил — вон вас сколько! Один ведь он, ум хорош, а два... Где он?

Фома оглядывается и, взяв ключаря под руку, уводит во двор.

Мастера неподвижно сидят на своих местах. В тишине раздается монотонный скрежет Петрова мастерка.

— Да хватит тебе! — не выдерживает Григорий.— У меня уже в глазах рябит от стенки твоей! Чего ты ее мусолишь?!

Он пересекает придел и, сев на бревно, отворачивается к сияющей белизной стене.

Матово сияют широкие поля цветущей гречихи. Гречиха бела, как выбеленные стены Успенского собора. Андрей и Даниил, измученные, бредут по горячей пыли и спорят:

— Нет, я так не могу! Ты скажи: да или нет! — возмущается Даниил.

— Чего?

— Да или нет! В Москве было все обговорено или не было? Скажи! Ведь все до последней мелочи обговорили! Сам великий князь утвердил!

— Да, да... да,— сокрушенно соглашается Андрей.

— Уф! — облегченно вздыхает Даниил.— Чего ж тебе тогда неясно? Почему мы тогда два месяца до хрипоты спорим?! Ты втолкуй мне, а то, может, я стар стал, из ума выжил?! Все решено, обговорено, Страшный Суд, бери и пиши! А мы... хоть от работы отказывайся, ей-богу...

— Слушай, Даниил, а может быть, и правда, а? Откажемся и все! Вернемся и все!

— Да как мы ученикам нашим в глаза глядеть будем?! — взрывается Даниил.— Да я от стыда сгорю!

Молча идут чернецы по дороге, лежащей поперек поля, словно черта, проведенная по белой штукатурке.

— Какое время теряем! — снова не выдерживает Даниил.— Теплынь, сухота! Уж купол расписали бы. И столбы тоже. А как их разделать-то можно! Звонко, красиво, чтобы все в одно сплелось! А грешников справа так написать можно кипящих в смоле, чтобы мороз по коже! Я такого там беса придумал! Дым из ноздрей, глаза!

— Да не в этом дело! — стонет Андрей.— Чует сердце, не в дыме дело!

— А в чем?

— Не знаю... — крутит головой Андрей. — Ежели бы знал!

— А чего глаза отводишь?! — взбешен Даниил.

— Не могу я чертей писать! — вдруг орет Андрей.— Противно мне, понимаешь?! Народ не хочу распугивать!

— Опомнись! — в отчаянии взмахивает руками Даниил. —Так на то Суд Страшный! Это ж не я придумал! Так и мастера старые писали, и Феофан так учил! Да ты рукописи византийские погляди, прописи! По ним же ведь и с князем великим все обговорено!

— Не могу! Как хочешь, Даниил, не мо-гу! — опустошенно заявляет Андрей.

— Так чего же ты раньше молчал?! — взвивается Даниил.— В Москве молчал?! Не надо было браться тогда! Нечисто это!..

— Какой есть! — вспыхивает Андрей. — Не сумел, видно, чистоту воспитать во мне!

Даниил бледнеет и останавливается.

— Таких слов от тебя никогда не слыхал и... слушать не желаю,— сдавленным голосом произносит он, поворачивается и плетется по пыльной дороге обратно.

Далеко, на самом краю поля, появляется всадник, мчащийся под слепым солнцем. Все ближе глухой топот, и вот различим верховой в черной рясе, белая пыль несется над гречихой, лоснясь взмыленными боками и размахивая спутанной гривой, летит вороной конь, кося глазом и брызгая пеной. Бешеный перестук копыт обрушивается на Андрея. Через несколько мгновений всадник исчезает за горизонтом, и снова на-

ступает тишина, наполненная многоголосым гудением пчел. Андрей срывается с места, бежит за Даниилом и догоняет его на каменистой дороге, ведущей по склону к городу.

— Ты уж прости меня... Это я так... Неумен просто... Прости, Даниил... Христа ради...

Даниил не отвечает и, не оборачиваясь, медленно подымается в гору.

— Согрешил, прости...— не отступается Андрей.— Только правду я тебе всю сказал... Попутал бес в Москве... Согласился. Кто ж от такой чести откажется... этакий собор расписывать. Прости... согрешил... Только не уходи.... а то, ей-богу, пропаду вовсе, Даниил... Молю, не уходи...

Даниил останавливается и поднимает на Рублева насмешливый взгляд:

— Куда я тебя, непутевого, брошу?

Андрей, не поднимая головы, стоит посреди дороги и смотрит в землю.

— Теперь уж все ...— тихо продолжает Даниил.— Вон архиерей гонца послал в Москву на нас жалиться...

Андрей и Даниил входят в собор

— Хоть убейте,— говорит Андрей и откашливается.— Голос у него сухой и хриплый.— Не знаю, что писать.

— Как не знаешь? — спрашивает Фома.— Страшный Суд нам наказано писать.

Андрей стоит посреди собора босой, в пыльной рясе, с почерневшим от солнца лицом. Снаружи доносится верещание стрижей.

— Понимаешь, в чем дело? — обращается он к Фоме.— Я так думаю, что лучше вовсе не писать Страшный Суд.

— Как? — изумляется Григорий.

— Я хочу...— начинает Андрей и сникает,— ничего я не хочу, ничего... И все...

— Ну вот! — вдруг объявляет Фома и встает.— Ухожу я от вас!

Все смотрят на Фому, который берет с лесов мешок и начинает бросать в него свои пожитки.

— Не по мне такая работка! Спасибо вам всем за ласку, за подзатыльники. Кое-чему научили. А теперь хватит. Я работать пойду!

Андрей молча стоит, опустив глаза и постукивая палкой по каменным плитам. Со двора неожиданно влетает прохладный ветер и шевелит полы его рясы.

— Церковь в Пафнутьеве расписать пригласили,— продолжает Фома,— невелика честь, да есть! Страшный Суд писать ухожу! Ну, кто со мной? — Никто не отвечает.— Ну ладно. Тогда оставайтесь, только не жалейте потом! — Фома поворачивается и, не взглянув на учителя, уходит.

Андрей поднимает глаза и видит перед собой нестерпимо белую стену. Такую белую, что ему кажется, будто окружает его со всех сторон густой белесый туман, отчего лица товарищей становятся чужими, черными на фоне невозможно белых стен, и ни одна линия не оскверняет их абсолютной поверхности.

Андрей бессознательно делает несколько шагов, нагибается над ушатом с разведенной сажей и, зачерпнув горстью, бросается на белую стену.

Вспыхивают черные полосы и оскорбительно бессмысленные раны на снежной поверхности. Разводы. Зигзаги. Брызги. Угольные отпечатки взмаха.

С ужасом смотрят на обезумевшего Андрея его помощники.

Андрей закрывает лицо руками и, облегченный этой животной ненавистью, вырвавшейся так неукротимо и неожиданно, опускается на пол.

Начинает идти дождь. Он отвесно падает на дорогу, подымая легкую пыль и понемногу превращая ее в грязный поток.

Дождь шумит, журчит по камням, булькает в глинистых овражках, трещит в листве, прыгает по плитам паперти. Все скрывается за серой жемчужной пеленой. Гремит гром.

— Сергей, почитай Писание,— просит Даниил.

— Откудова? — дрожащим голосом спрашивает Сергей с верхних лесов.

— Все равно... Откуда хочешь.

Из-под дождя в храм входит блаженная. Блаженная, дурочка, приблудившаяся ко Владимиру и которую чернецы часто встречали на улицах города. Она входит в собор, как в свой дом, не обращая ни на кого внимания, лопочет что-то, косноязычная с рождения, мычит. Дождевые капли стекают с ее распущенных русых волос, а прозрачные, широко расставленные глаза смотрят без любопытства и без мысли.

Весело шумит дождь, и из-под сводов звонко несется спотыкающееся чтение Сергея:

— Будьте подражателями мне, как я Христу. Хвалю вас, братия, что все мое помните и держите предания так, как я передал вам...

Дурочка медленно проходит по собору, бормоча, словно разговаривая сама с собою, и останавливается против стены, обезображенной Андреем. Некоторое время она стоит неподвижно, глядя на стену, потом вдруг резко отворачивается, и Андрей видит, что она испугана и плачет, а мокрые волосы ее висят беспомощно и страшно.

И неожиданно Андрей вспоминает белые волосы Марфы в тумане, струящиеся в черной воде.

— ... Всякий муж, молящийся или пророчествующий с покрытою головой, постыжает свою голову. И всякая жена, молящаяся или пророчествующая с открытою головою, постыжает свою голову, ибо это то же, как если бы она была обрита...— несется с лесов голос Сергея.

И видит Андрей, как падали в пыль тяжелые косы под кривой саблей, как взмокший палач рубил волосы женщинам, выстроившимся в длинную, нескончаемую очередь, и татарских всадников на низкорослых лошадях, окруживших Девичье поле, и мужчин, опустивших глаза, переживающих тоску и позор и не сумевших защитить беззащитных, спасающих их сейчас женщин, которые с твердой ненавистью и страданием глядели некоторое время под ноги, в дорожную пыль, перед тем как положить свои косы на плаху.

—...и не муж создан для жены, но жена для мужа. Посему жена и должна иметь на голове свой знак власти над нею для ангелов... Рассудите сами, прилично ли жене молиться богу с непокрытой головой?..

Разве мог Андрей забыть, как шли вереницей праведные и грешные одновременно жены, не укладываясь в закон, воюя своей честью, заплаканными глазами, глядя под ноги, и становились на колени в пыль, прежде чем отойти от воза с горой женских кос, ощущая безнадежную легкость волос, косо обрубленных иступившейся саблей.

Монотонно шумит дождь, и мальчишеский голос звенит под сводами собора:

—...но если жена растит волоса, то для нее это честь, так как волосы даны ей вместо покрывала. А если бы кто захотел спорить...

— Даниил! — зовет Андрей. Он весь обмяк и стоит посреди храма, беспомощно улыбаясь.

— Праздник, Даниил! Праздник! А вы говорите Страшный Суд! Какие же они грешницы, даже если платки снимали?

Все смотрят на Рублева взволнованные, не понявшие еще, но уверенные в том, что завтра с утра они начнут работать. Нет больше белых стен.

В собор входит Андрей, мастера, за ними Патрикей и дурочка. Мастера страшные, утомленные многомесячной работой, худые, одичавшие.

Андрей закрывает глаза ладонью и долго привыкает к темноте. Потом поднимает голову и смотрит вверх на свой радостный Страшный Суд.

Плавно движутся одна за другой полные высокого благородства и нежности с простыми русскими лицами Праведные Жены. Тихие, полные надежды глаза, спокойные позы, правдивое изящество которых уверяют в их реальном существовании и святости их женского существа. Светлые лица сестер, матерей, невест и жен — опора в любви и в будущем...

В пустом храме раздается счастливый смех блаженной.

Нашествие. Осень 1408 года

Один из последних дней поздней осени.

Холодное солнце долго не может справиться с инеем, осевшим за ночь на мертвую траву и прозрачный лес.

В высоком, поредевшем к зиме кустарнике хоронятся на лошадях двое дозорных. Перед ними сквозь путаницу ветвей до горизонта расстилается желтое, давно уже убранное поле.

— Знаешь, как по-татарски «дерьмо»? — спрашивает старшой дозорный, слезая с коня.

— Не-е... а как?

Старшой принимается молча отстегивать колчан и отцеплять меч.

— А ты знаешь? — спрашивает молодой.

— Два года горб на них в плену гнул. Спасибо братану — выкупил.

Не успевает он спустить порты и присесть, как молодой, привстав на стременах, горячо и громко шепчет:

— Идут! Едут!

На самый край поля из-за горизонта один за другим выезжают всадники. В чистом осеннем воздухе мелькает пестрая одежда и сверкает оружие.

Разметая рыжие листья, дозорные вымахивают на лесную дорогу и, пригнувшись, исчезают за деревьями. Вот впереди, за черными стволами, тускло замерцали княжеские хоругви, копья, засинел дымок костров — вдоль опушки выстроилось конное русское войско.

Дозорные подлетают к сидящему у костра младшему князю.

— Едут, князь! Едут!

— Татары! — князь бросается в седло.— Далеко?!

— Порядком!

— Через поле!

Спешившиеся устремляются к лошадям, весь княжеский полк приходит в движение. «Татары! Татары!» — летит с одного конца войска на другой.

Ровно, не замедляя и не ускоряя движения, крупной рысью движется вражеская конница. Впереди на вороном жеребце хан в окружении свиты. Дорога, как собака, бросается под ноги татарским коням.

Притаилось русское войско. Сдержанны и суровы лица воинов, готовых к встрече. Впереди всех молодой князь — младший брат великого. Он сидит в седле прямо, жует веточку и не может сдержать дрожи в руках.

Голова татарской конницы уже на лесной дороге, а хвост ее еще не пересек поля. Лес наполняется фырканьем лошадей, хрустом валежника, свистом гибких ветвей, нависших над дорогой.

Замерла русская дружина. Все ближе и ближе топот. Вот из-за поворота выскакивают первые татарские всадники и, увидев русских, осаживают коней, которые храпят, задирают взмыленные морды. На повороте дороги несколько минут царит беспорядок и неразбериха. Наконец движение останавливается, и в лесу наступает удивительная тишина, пронизанная звонкой и редкой капелью тающего инея по палой листве.

Так они и стоят друг против друга — татары и русские. И не двигаются. Младший князь сидит натянутый, как струна, и веточка все так же зажата в стиснутых зубах — забыл выбросить от волнения.

Хан издали смотрит на него, прищурившись, подобрав покороче поводья и подстерегая каждое движение князя.

Внезапно в тишине радостно взвивается нетерпеливое лошадиное ржание. На этот призыв из середины русского войска заливисто и нервно откликается какая-то кобыла, за ней еще одна и еще. Веселое ржание, словно приветствие, повисает над осенним лесом и полками.

Хан делает едва заметное движение, младший князь ловит его, они одновременно спрыгивают на мерзлую землю и направляются навстречу друг другу.

— Вчера тебя ждали,— говорит князь.

— Малый город нашел,— улыбаясь, сообщает хан.— Обойти хотел, удержаться не смог. Прости, опоздал.

— Да чего уж там! — неловко улыбается князь.— Поехали!

Хан, то ли на правах старшего, то ли на правах гостя, треплет князя по плечу. Тот спохватывается и выплевывает изжеванную веточку.

Вдоль речки мчится странное войско: под православными хоругвями скачут татары, под султанами из конских хвостов, украшенными колокольчиками, — русские ратники. Впереди — хан и младший князь. Они подъезжают к месту, где берег полого спускается к воде.

— Здесь и все левей — мелко! Левей бери! — говорит князь, трогая поводья, и первый загоняет коня в воду. Хан задерживает своего жеребца и, улыбаясь, смотрит на князя:

— Обмануть не хочешь?

— Ну это ты зря. Пустой Владимир, говорю тебе! Великий князь в Литву подался,— торопливо успокаивает хана младший князь и кричит, обернувшись к берегу:

— Левей бери, левей!

Лошади вытягивают шеи и осторожно входят в ледяную воду. Союзники переправляются через реку. Кони хана и князя по-прежнему рядом.

— Вон за тем бором — город,— кивает князь на берег, щурясь от яркого белого солнца.

— А ведь у великого князя мал сынок растет, а ты на престол замахнулся,— подзадоривает князя хан.

— Это мы еще посмотрим,— цедит сквозь зубы князь.

— Я вижу, очень на престол хочешь, но понимаю...

— А ты не смейся... Ты куда?! Я же говорил левей! — неожиданно кричит князь. Какой-то татарин, забыв о предостережении, забрал слишком направо, ухнул в глубину, и теперь его затягивает в омут. Князь подъезжает совсем близко и, с трудом вытащив татарина за шиворот, сажает его за спину, на круп своей кобыле. Татары арканами вытаскивают из омута и коня.

Они достигают противоположного берега, их кони по скользкому выбираются наверх. Спасенный спрыгивает на землю и, приложив руку к сердцу, кланяется низко, до самой земли, пятится с поклонами, глядя в глаза русскому князю,

— Крепко любишь ты брата,— поражен хан.

— Видно, судьба наша такая...

— Когда последний раз мирился?

— Я не мирился сначала, да митрополит в Москву вызвал, перед богом велел поклясться, что в мире будем и согласии.

— Что?! —не слышит хан. Они выехали на дорогу и теперь мчатся галопом в сторону бора.

— Митрополит крест целовать вызвал!

— Когда?

— Зимою прошлой!

— Когда?!

Князь не отвечает. Он вспоминает, как в прошлом году ехал в Москву по настоянию митрополита мириться (в который раз!) со старшим братом.

Был зимний вечер, и стоял такой мороз, что воздух казался сухим и колючим, и он весь день скакал из вотчины, вместе со всей свитой, обжигающий ветер забирался под соболий зипун, и он проклинал себя за то, что не согласился ехать в кибитке по этому дикому морозу и рассыпчатому снегу, на котором не оставалось даже следов от лошадиных копыт, и старался прискакать в Москву до захода солнца и гнал коня, который отворачивал морду от ветра и поднимал на поворотах снежную пыль, летевшую в лица следующих за ним холопов, и злоба вырастала в нем, когда он представлял себе, как его старший брат, не торопясь, выезжает из великокняжеских хором в окружении бояр и приближенных и шагом направляется в сторону собора по сумеречным московским улицам...

— Не отставай, не отставай, князь! — кричит хан.

Впереди возвышаются стены Владимира, и войско несется по ровной дороге к пустым, распахнутым настежь воротам. Дробный топот сливается в могучий гул, кони ускоряют свой сумасшедший бег, а в воротах по-прежнему ни души. Вот отчаянные храбрецы, стремясь первыми ворваться в город, обходят князя справа и слева.

Наконец их замечают. Какая-то фигурка бежит по городской стене. Кто-то мечется в воротах, пытаясь их затворить, к нему на помощь подбегают еще несколько человек. Медленно, словно нехотя, сходятся створки огромных ворот. Отчаянно, торопливо начинает греметь набат.

Ордынцы пронзительно визжат и поднимают кривые сабли. Стремительно надвигаются ворота, и в узкую щель успевает проскочить только головная группа из не-

скольких воинов и младший князь со своим сотником. Всадники нападают на пытающихся затворить город.

Князь в лихорадочной распаленности, не зная с чего начать, стоит без дела и наблюдает за свалкой у ворот. Какой-то белобрысый монашек в ужасе бежит по улице и пронзительно кричит:

— Татары! Татары! Татары!

Князь поворачивает коня, бросается вслед за ним, настигает через несколько секунд, видит его серое, перекошенное криком лицо. На мгновение замешкавшийся клинок князя с хрустом опускается на шею монашка. Зарубленный, всхлипнув, падает на землю, хватается за вялую осеннюю траву у обочины дороги и замирает. Это иконописец Петр, помощник Рублева.

А с другой стороны напирают все сильнее и сильнее, ворота распахиваются настежь, снаружи вкатывается орущая, визжащая лавина и неудержимо устремляется в город.

Князь снова скачет рядом с ханом. Хан улыбается, кричит что-то по-своему, неразборчивое среди гвалта и шума.

Уже занялись с сухим треском первые пожары, и дым спокойными столбами поднимается в неподвижном воздухе.

Взломав засовы на воротах, несколько татар и русских запрягают в телегу с добром хозяйских коней и выводят на улицу. Голосит баба, плачут дети. Татарин поджигает паклю и бросает ее в солому, в углу двора.

У пылающего дома напротив двое пытаются стащить с лошади татарина. Один из них — лохматый мужик с исцарапанным лицом, другой — Фома. Мужик орудует тяжелой слегой, в руках у Фомы вилы. Они наседают на врага, загоняют его в угол, и тому приходится совсем уже плохо, когда в воротах появляются двое дружинников. Один, не раздумывая, протыкает копьем мужика, и тот, надрывно охнув, падает в воротах. Фома же, отчаянно размахивая вилами, медленно отступает в глубь двора и испуганно приговаривает:

— Да что же это вы, братцы! Не губите! Я же свой, мы же свои, вы же наши... Братцы! Мы же русские! Я же тоже...

— Я тебе покажу сволочь владимирская! — цедит старый дружинник и резким ударом копья выбивает вилы из рук Фомы.

— Ой, помогите! Ой, не губите! Господи! — Фома жмется к плетню и, вдруг неожиданно перемахнув через него, бежит прочь по пустому огороду.

— Ах ты собака! — стонет дружинник в отчаянии.

Верховой татарин достает из-за спины стрелу, ставит ее на тетиву и, не торопясь, целится.

Фома, как заяц, мчится по черным грядкам, но вдруг вздрагивает, дергается, добегает до края огорода и, чтобы не упасть, обнимает тоненькую иву, растущую у забора. Между лопаток у него торчит стрела.

Воин улыбается, вытирает грязный вспотевший лоб и подмигивает русским дружинникам.

Вокруг собора валяются убитые. Бьется раненая лошадь. Звучат неровные жалобные удары колокола.

Князь в окружении сотников наблюдает за тем, как у входа в храм возятся татары, сооружая таран. Не желая упускать подробностей, князь трогает лошадей и

направляется к собору, из-за дверей которого навстречу ему несется нестройное истовое пение...

...А в раздраженном сознании неприятным воспоминанием преследует князя все тот же зимний вечер, когда, взрывая снег, подскакал к храму раньше старшего брата и, тяжело дыша, долго сидел, не спешиваясь, пока наконец из-за угла собора не выдвинулась процессия—великий князь во всем своем великолепии, с боярами, с богато одетыми охранниками — и пока не ударил главный колокол, который подхватили остальные, поменьше, и тогда под торжественный благовест он спешился и поклонился в пояс старшему брату, с которым они рука об руку поднялись по заснеженным ступенькам храма, где их встретил митрополит и благословил обоих и указал на вход, откуда неслось благолепное восторженное пение, дыхание теплого свечного запаха и светилось в глубине, за дверью, мерцающее золото царских врат, лампад и подсвечников...

В Успенском соборе невыносимо душно и тесно. Здесь все, кто успел вбежать, прежде чем заперли дверь: раненные в бою мужики в окровавленных рубахах, старики, женщины с перепуганными детьми. Догорают чадящие лампадки перед алтарем, и холодное солнце освещает стены, расписанные Страшным Судом. Все поют:

— Бог мой, на которого я уповаю!.. Не убоишься ужасов в ночи, стрелы, летящей днем...

Последняя надежда, последняя мольба. Среди поющих — Андрей, растрепанный, потерявший скуфью, с глубокой рваной царапиной, тянущейся от подбородка к виску, с замотанной в окровавленную тряпку правой рукой. Он тоже поет. И видит вокруг себя ожесточенных, готовых ко всему стариков, заплаканные глаза детей, освещенные вековым терпением лица женщин. Звонко разносятся под сводами сокрушительные удары в обитую железом соборную дверь.

Пение усиливается:

— ...не приключится к тебе зло, язва не приблизится к жилищу твоему...

Двери со скрежетом подаются, и через мгновение собор наполняется криком, плачем, визгом детей — в храм врываются пешие и конные. Все приходит в движение, все хотят бежать, но бежать некуда, и люди гибнут, порубленные, растоптанные лошадьми или ногами обезумевшей толпы. Вопли, ржание, визг, голоса, несвязно поющие псалмы.

Андрей выбирается из-под груды залитых кровью человеческих тел, пробирается вдоль стены, пролезает в низкую дверцу, бежит куда-то в темноте, спотыкается о невидимые ступени и, ударившись головой о выступ, теряет сознание.

Страшно выглядит Успенский собор. Стены закопчены, штукатурка под росписями потрескалась и местами обвалилась. Среди мусора, луж загустевшей крови, конского помета валяются убитые. Медленно догорает рублевский иконостас, и трещины в досках дымятся тяжелым дымом.

В одном из углов разрушенного собора заложен костер, на котором татары калят железные прутья.

Посреди храма, под догоревшими балками разоренного купола, на деревянном брусе лежит голый по пояс Патрикей. Его пытают. Ключарь тяжело дышит, глаза его неровно прикрыты, высохшие губы растрескались, и на шее под слипшимися от пота волосами конвульсивно вздрагивает живчик.

Воины на корточках сидят вокруг костра. Они отдыхают.

Один из них подходит к Патрикею.

— Ну что, еще побеседовать хочешь?

— Нет,— тихо отвечает Патрикей, не открывая глаз.

— А я хочу,— улыбается татарин.

— А я нет,— ключарь открывает глаза.

— Ну ничего, я тебе сейчас щепки под ноготь забью, опять захочешь.

— Ну, если... щепки забьешь... тогда, конечно... если щепки.

К ним от костра подходят остальные.

— Может, так скажешь, без щепок? — продолжает татарин.

— Чего тебе сказать-то, чего?

— Ай-яй-яй, какой нехороший хозяин! Забыл, куда золото церковное попрятал!— качает головой татарин.

— Конечно, нехороший хозяин,— соглашается Патрикей.— Меня из милости архиерей держал меня... Не доверял мне... Ничего мне не доверял, сам все золото попрятал, не знаю я...

— Ничего, сейчас все узнаешь!— улыбается татарин и делает знак остальным. Патрикея обступают со всех сторон и растягивают ему руки по краям колоды.

— Погодите, сейчас все скажу, все! Зарыл я его, золото, все зарыл, я... под оградой зарыл, у правого столба, я его...

— Ну-у-у-у, даже обидно, слово даю! Сколько копать земли можно у твоего правого столба? Ты что, смеешься? — еле сдерживается татарин.

— Вот беда-то,— невнятно бормочет Патрикей,— видно, украли все! Наверное, ваши-то и украли, у вас ведь вор на воре... у вас ведь... ты бы своих поспрошал?..

Татарин злобно ругается по-своему и говорит что-то воинам. Те привязывают руки ключаря к поперечине и склоняются над ним. Под сводами раздаются пронзительные вопли:

— А-а-а, больно! Ой, мама!.. Больно... Ой, мамочка!

Патрикей мотает головой, бьется затылком о колоду и вдруг, испустив пронзительный вопль, затихает, выдохнув:

— Помираю...

Татарин недовольно смотрит ему в лицо. В собор входит младший князь и с ним несколько подвыпивших дружинников. Князь подходит к лежащему на колоде Патрикею.

— Ну, сказал что-нибудь? — спрашивает он, с содроганием разглядывая искалеченные руки ключаря.

— Никак правду не говорил.

— Ну чего ж вы?! — с упреком произносит князь, делает несколько шагов к выходу, но его останавливает слабый голос Патрикея:

— Постой, постой, не уходи, Иуда, вражья морда,— тихо причитает он, и мутные слезы катятся из-под закрытых век.— Посмотри, как русского православного человека, невинного мучают изверги, посмотри лучше. Кости ему ломают ворюги... ногти дерут... посмотри лучше, и мне дай на тебя поглядеть... Подожди... дай оклемаюсь, глаза приоткрою... хочу в твою рожу посмотреть, в рожу твою Иудину, косоглазую!

— Врешь ты,— усмехается князь.— Русский я.

— Да разве тебя спутаешь? Я тебя по голосу признал по твоему, по Иудиному. Русь продал супостатам...— Патрикей с трудом открывает глаза.— Я тебя

сразу признал... Помяни слово невинно убиенного: не будет вашей ноги поганой на русской земле... Перед господом богом клянусь — не будет! Крест поцелую! — Патрикей весь трясется и вдруг кричит во всю мочь:— Крест дайте, крест православному!!!

— Сейчас! — весело кричит от костра татарин, вытаскивая из огня раскаленный добела крест.

Князь, опустив голову, идет вдоль стены с обезображенными росписями и, толкнув железную дверцу, оказывается на узкой каменной лестнице, ведущей на крышу, а в голову лезет все то же...

Рокотал хор, и на неведомых высотах блуждали голоса певчих, и пламя свечей колебалось согласно возгласам хора:

—...Да принесут дары Страшному. Он укрощает дух князей. Он страшен для царей земных...

...и младший князь наклонился к тяжелому, сияющему драгоценными камнями кресту в руках митрополита и долгим поцелуем поклялся перед всевышним в нерушимой дружбе и в послушании старшему брату своему, и от добрых слез задвоилось все вокруг, когда он, прикоснувшись губами к теплому золоту, трижды поцеловался с великим князем и митрополит осенил их клятву крестным знамением...

— Ты крест кричал? — щурясь, спрашивает Патрикея рябой и протягивает к его губам раскаленный искрящийся крест.— Целуй! Хотел?

Патрикей смотрит на нависший над его лицом пышащий жаром крест и видит оскверненные своды храма, закопченные, неузнаваемые, струящиеся в горячем воздухе от протянутого к его лицу раскаленного железа.

— Ну? Чего тут клялся? — торопит ключаря его мучитель.

— Чего клялся? — стараясь вникнуть в смысл вопроса, повторяет Патрикей.— Клялся... клялся, что скоро ноги вашей здесь... не будет здесь! Скоро вас, нехристей...

— Что не клянешься? — татарин придвигает раскаленный крест к лицу Патрикея.— Ну, боишься? Страшно?

— Чего?

— Умирать?

— А чего мне бояться? Чего мне... я не убивал, по воскресеньям не работал... я... вере... не изменял... а коли есть грехи, так, может...— Патрикей переводит взгляд с креста на стену. В раскаленном воздухе дрожит над ним ангел с трубой, возвещающий начало Страшного Суда. Милостиво и нежно смотрит на него ангел.— Коли грехи есть, простит нас господь, милостив он, простит... Ведь правда, господи, простишь ты меня? — обращается Патрикей к безмолвным фигурам на стенах.

В собор вводят черную длинноногую кобылу. Подковы ее звенят, клацают по каменным плитам.

— Ну, хватит, а то остынет! — татарину надоело держать тяжелый крест, и он начинает злиться.

Патрикей дико улыбается и кричит, тараща глаза:

— А вот вы все будете гореть в смоле кипящей! Все! — И начинает хохотать, злорадно, захлебываясь.— Вы уйдете, а мы снова все построим! Заново все и лучше еще! Мы все... а вы в геенне огненной кишки свои повыпускаете!—заливается тонким хохотом, смешанным со слезами, Патрикей.

Татарин с силой прижимает крест к лицу ключаря, и страшный нечеловеческий рев раздирает пустоту мертвого храма. Татары тащат извивающегося Патрикея к выходу, связывают ему сыромятиной ноги.

— Слава... тебе... господи, — доносится сквозь хохот, которым захлебывается ключарь,— что допустил... грабеж и убийство... Теперь такую злобу ты в нас заселил! Такую... силу! Спасибо!.. Всех перебьем...

Свободный конец сыромятины татары привязывают к хвосту кобылы и ударяют ее по крупу раскаленным крестом.

Кобыла взвивается на дыбы, обрушивает на каменные плиты грохот подкованных копыт и бросается к выходу, волоча за собой хохочущего полумертвого Патрикея прочь из разрушенного, заваленного трупами храма.

Владимир трещит и стонет от пожаров. К небу поднимается черный дым, сажа летит по ветру. Завоеватели жгут, режут, грабят, словно уж и меры нет насилию и граница возможной человеческой жестокости отодвигается все дальше и дальше.

Младший князь подымается по древним стертым ступенькам, для того чтобы с самого верха взвесить, оценить и определить всю полноту своей мести, вскормленной ненавистью и безмерной жаждой власти.

Он смотрит вниз, на пепел и крик, и его прозрачные глаза с маленькими, как маково зернышко, зрачками слезятся на высоком свободном ветру.

Разоренный Успенский собор напоминает огромную каменную пещеру. Сверху, из зияющих дыр сорванных куполов, сыплется мелкий холодный дождь. У наполовину сгоревшего иконостаса среди трупов на коленях стоит Андрей. Его трудно узнать. Он словно собрался помолиться, да разом забыл не только молитвы, но и все слова вообще. Вдруг он чувствует на своем плече чью-то знакомую легкую руку, и прикосновение это вызывает в памяти бесконечно далекое и счастливое время.

— ...Ох, хорошо как, что ты пришел! Мне так хотелось тебя видеть.

— Если бы ты не хотел, я бы и не пришел ни за что,— отвечает из-за его спины знакомый дребезжащий голос.

— Ты пришел как раз вовремя, я не спал три ночи, а сегодня заснул, как провалился куда-то, и почему-то ты мне приснился,— Андрей говорит торопливо, сбивчиво.— Будто смотришь в окно, только не снизу, а сверху почему-то, из-за верхнего наличника вниз головой свешиваешься и заглядываешь и пальцем мне грозишь, а я в пустой избе, и два ордынца со мной, голову мне перекручивают, и ты смотришь и пальцем в окошко — стук! стук! А я кричу тебе...— Андрей вдруг сбивается и умолкает.

— Что кричишь?

— Слушай, что же это делается? — вдруг спрашивает он.— Убивают, насильничают, храмы обдирают, святые книги жгут! Ты только подумай, что было-то здесь!

— Да знаю я про все это. Очень хорошо знаю.

— Когда его убивали, мучили его очень, на медленном огне его жарили... Андрей говорит взволнованно, жарко, будто в ознобе.

— Кого?

— Ну, ты знаешь, ну этого, как его, родного моего...

— Так многих убили, что я, всех помнить должен? — Феофан зябко кутается в рясу и, спрятав руки в рукава, спиной прислоняется к закопченной стене.

— Ну, он еще крест раскаленный целовал,— суетливо торопится Андрей.— Так и умер он, так ничего и не понял, кричал все: «Вы пропадете, а мы заново все

поставим!» А татарин смеется... А чего ему?! «Вы и без нас друг другу глотки перегрызете!» А? Позор-то какой, а?

— А я ведь говорил тебе! Ты все спорил. Сколько крови мне тогда попортил... Помнишь?

— Но мне ведь сейчас хуже, чем тебе: ты помер уже, а я...

— Не гневи бога! — строго перебивает Феофан.

— Да не о том я! А то, что полжизни в слепоте провел! Полжизни, как этот... Я же для них, для людей, делал днями-ночами. По три дня на свет смотреть не мог: глаза болели. Тешил себя, что радость это для них, что в помощь вере! А они, православные-то, взяли иконостас мой и так вот просто и пожгли. Спалили! Не люди ведь это, а?

— Я тебе говорил!

— А разве не одна у нас вера, не одна земля? А они взяли и сожгли, не дрогнули, и как господь вытерпел? Стояли и смотрели, а один даже улыбался. Вот так,— Андрей улыбается неживой улыбкой и плачет.— Разве кровь у нас не одна? Как же они под татарское начало встали? Всех перебили: Фому, Петра, Григория, Серегу моего тоже... Я ж его в такой день нашел, Сережку, Сергея-то!

— Ну ладно, уходить мне пора,— морщится Феофан.

— Погоди, прошу тебя, ну не уходи,— торопливо бормочет Андрей, шмыгая покрасневшим носом, — тебе что, скучно? Нехорошо тебе? Ну, не буду я. Не хочу я, чтобы ты уходил. Давай пойдем сядем, поговорим. Я тебе расскажу...

— Я и так все знаю...

— Мы с тобой сейчас в келейку зайдем, тут одна потайная есть — неделю хоронился там... Сядем поговорим... Всю ночь будем говорить! Я тебе расскажу, как работали мы тут...

— Мне уходить надо, — Феофан поворачивается, но Андрей останавливает его: — Я ведь тебе самого главного не сказал! — Он собирается с духом и произносит: — Все. Я писать больше никогда не буду.

— Это почему?

— Не нужно это никому. Если не смог своим искусством людей убедить, что люди они, — значит, вовсе нет таланту! А потому больше к кистям, краскам не прикоснусь. Все...

— Неверно это! Подумаешь, иконостас сожгли! Меня тоже знаешь сколько пожгли? В Пскове, в Новгороде, в Галиче!

— И ты, если бы жив был, тоже не писал бы! Разве не так?

— Великий грех на себя берешь! Конечно, не так!

— Знаю, господь милостив, простит. Я на себя епитимью наложу. Господу обет молчания дам. Молчать буду. С людьми мне больше не о чем разговаривать... Хорошо я придумал?

— Плохо ты придумал,— грустно говорит Феофан.

— Сам мне когда-то сказал: «Не можешь сказать — молчи!» Помнишь?

— Мало ли что я говорил! — возмущается Феофан и, подумав, вздыхает: — Я тебе не советчик. Нету у меня права тебе советы давать. Нельзя.

— А разве ты не в рай попал?

— Какая разница! Скажу только, что там совсем не так, как вы все думаете. Пора мне.

— Русь...— голос Андрея дрожит.— Все она, родная, терпит, все вытерпит... Долго так еще будет? А? Феофан?

— Не знаю,— говорит Феофан и уходит не оборачиваясь.

Начинает идти снег. Редкие снежинки неуверенно падают на пол собора. Феофан вдруг останавливается у зачаженной стены, на которой уцелел кусок росписи: плащаница, кусочек плеча, рука... По-стариковски склонив голову набок, он пристально рассматривает роспись.

— Красота-то какая...— Феофан чмокает языком и оборачивается к Андрею, который стоит посреди собора, подняв голову, и, протянув руки, ловит на ладони медленные снежинки. Феофан улыбается.

— Послушай, не бросай. Не себя радости лишаешь — людей. А? — просит он.

— Снег идет,— вместо ответа произносит Андрей.— Ничего страшнее нет, чем когда снег идет в храме. Правда?

Ему никто не отвечает. Андрей внимательным взглядом обводит собор и, не найдя никого, кто мог бы ему ответить, выходит на начинающую белеть, но сопротивляющуюся этому всеми своими обуглившимися избами улицу.

Он спускается по ступенькам собора, но не успевает сделать и нескольких шагов, как навстречу ему бросается владимирская блаженная. Она улыбается, бормочет что-то, глаза ее пусты, слезы бесстрастны, и участие ее напоминает собачью верность.

Снег начинает идти гуще. За поворотом они неожиданно выходят на Серегу. Он стоит посреди дороги и ковыряет ногой застывшую лужу. Увидев Андрея, он бежит к нему, захлебываясь от радости:

— А я искал, искал тебя всюду! А Даниил где? — Андрей вдруг останавливается и, закрыв глаза, стонет, словно от боли. — Даниил где, Андрей?

Андрей не отвечает. Он смотрит вперед, решив ни за что, никогда больше не обращать на человеческую речь никакого внимания и относиться к ней отныне как к шуму, как к пустому звуку.

Они выходят за ворота. Смеркается. Идет снег. В кустах шастают волки и раздается их тоскливый вой.

Конец первой части

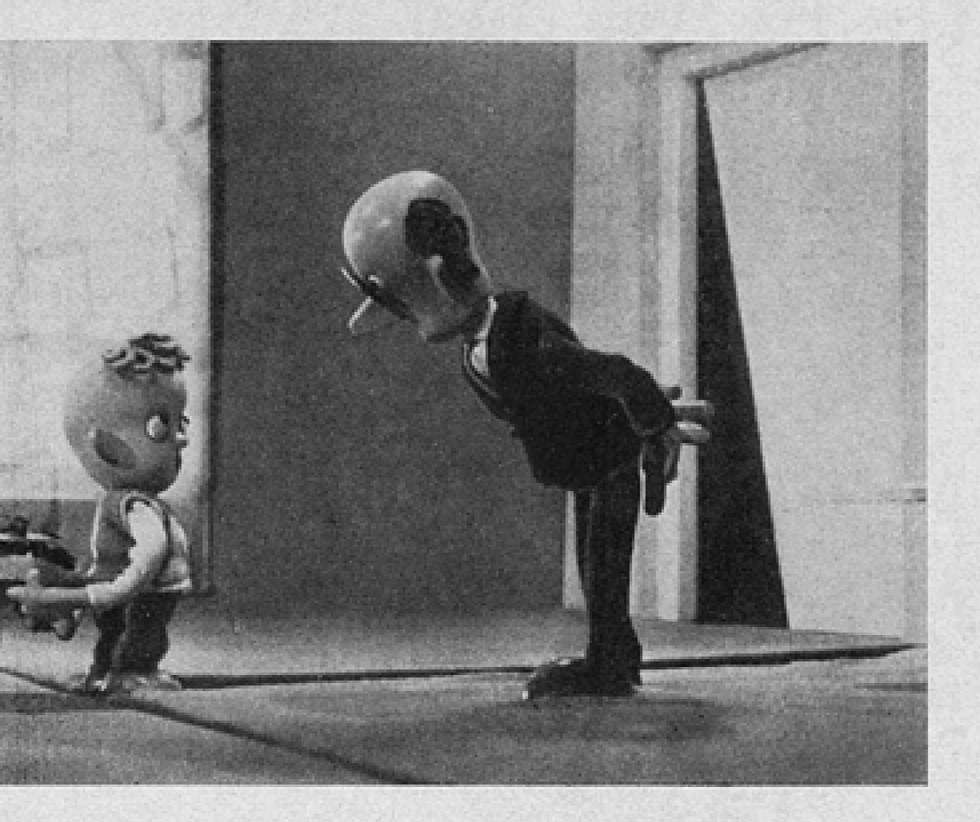
Обложка С. Б. Телингатера

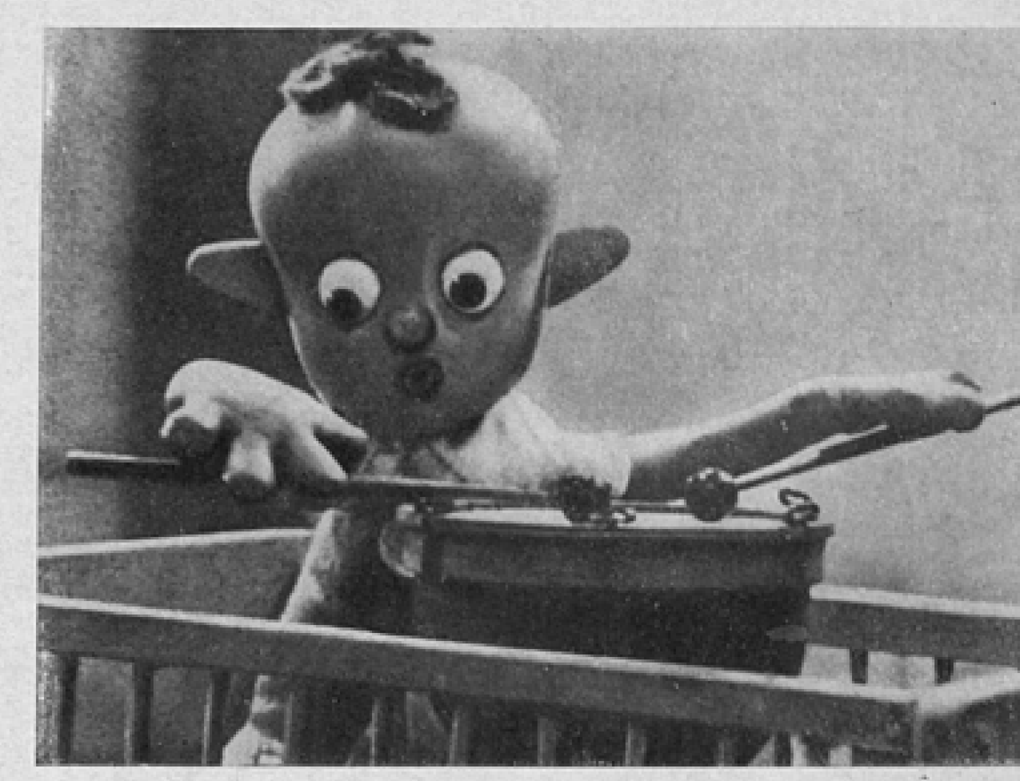
Художественный редактор Л. И. Гориловская

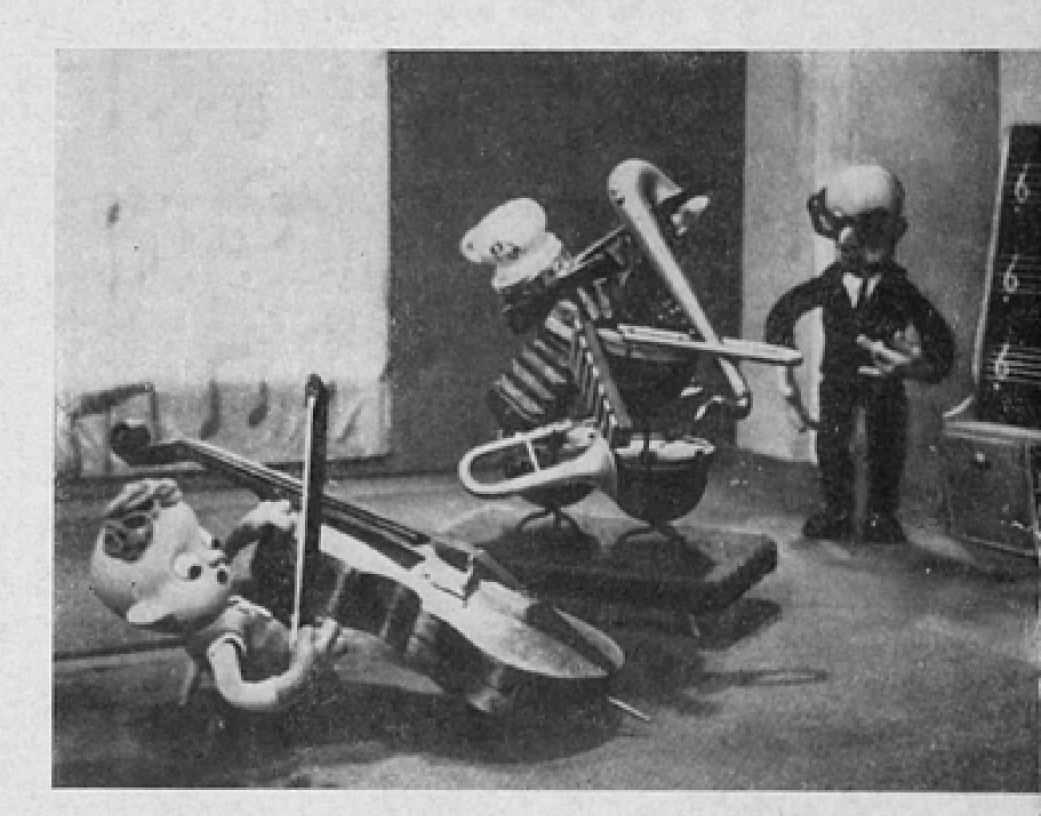
Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР
Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А 04846. Подписано к печати 19/III-1964 г. Формат бумаги 82×108 1/16
Печатных листов 12,5 (условных листов 20,4). Учетно-издательских листов 17,81
Тираж 27 350 экз. Заказ 3071
Московская типография № 2 «Главполиграфпрома»
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.







Кадры из нового кукольного фильма «ТАЛАНТ», созданного на Таллинской киностудии. Авторы сценария Хейно Вяли, Эльберт Туганов; режиссер Эльберт Туганов; художник В. Щукин; оператор Х. Парс. Кукловоды: Е. Леволль, К. Курепылд, П. Кюннапуу.

Индекс
70399

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

**на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал**

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь народным университетам культуры;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ПОДПИСКА на 1964 год **ПРИНИМАЕТСЯ** в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на месяц 1 руб.,

на год 12 руб.